

Descartes y el interior doméstico holandés en el siglo XVII

Mónica Uribe Flores

III Coloquio de Doctorandos. Posgrado en Filosofía, UNAM

Junio 2009

Dentro de la pintura holandesa del siglo XVII, conocido como el Siglo de Oro holandés, hay una importante y original tendencia estilística a la que llamo realismo naturalista. Con ello me refiero a la producción artística de un gran número de pintores interesados en plasmar imágenes que pudieran recrear la experiencia visual. El realismo naturalista recurrió, entre otras cosas, a la imitación de la luz natural, lo cual es notable en el paisaje y la pintura de escenas cotidianas –llamada también ‘pintura de género’–.

En 1678, el artista y teórico Samuel van Hoogstraten definió la pintura como “una ciencia que representa todas las ideas y nociones que el mundo visible puede ofrecer, y que engaña al ojo con contornos y colores.”¹ Imitar la naturaleza y crear imágenes visualmente convincentes van a la par con plasmar significados y dar sentido estético, a la vez que articular en el cuadro una concepción al menos básica de nuestra percepción del mundo. Sobre este último renglón, cabe advertir que imitar conforme a la experiencia visual, en el sentido en que lo hace el realismo naturalista holandés, presupone imitar conforme a la percepción espacial; el que observa el cuadro debe tener la impresión de que lo que está pintado tiene anchura, longitud y profundidad. Lo problemático en la representación pictórica del espacio tridimensional es, desde luego, la profundidad, que en la superficie del cuadro no puede ser sino ilusoria.

Tratar el espacio como tridimensional fue una consigna asumida explícitamente por la tradición pictórica occidental desde los albores del siglo XV, y su importancia se relacionó directamente con una noción de mimesis orientada en buen grado por la experiencia visual. De este modo, las teorías renacentistas de la pintura estuvieron relacionadas e incluso fundamentadas en teorías de la visión, particularmente en lo que se refiere a los postulados euclidianos de los que los artistas italianos derivaron el

¹ Hoogstraten, *Inleyding tot der Hooge Schoole der Schilderkonst*, apud. Wheelock: 1979, p.110: “a science that represents all ideas or notions that the entire visible world can give, and deceives the eye with outlines and colors”.

dibujo en perspectiva. La teoría moderna de la pintura nació hermanada con la teoría de la visión. La pintura, materialmente condicionada a las dos dimensiones de la superficie, ha buscado y conseguido plasmar artísticamente la noción de una tercera dimensión a través de diversos artificios plásticos, entre los cuales el más estudiado como estrategia de representación espacial es la perspectiva lineal.

Es claro que para crear la ilusión de tridimensionalidad se necesita crear la ilusión de profundidad. Pero es importante notar que esto nos remite a dos aspectos del espacio pictórico, mismos que corresponden a dos concepciones del espacio físico. El primero de estos aspectos es el de espacio como contenedor de objetos, y el segundo es como condición propia de los objetos o, dicho en términos cartesianos, como extensión. En ambos casos, la posibilidad de pintar un cuadro que sea convincente como analogía de la visión requiere de un tratamiento coherente del espacio pictórico. Una primera condición de coherencia se manifiesta en función de las relaciones entre los objetos del cuadro, a partir de las cuales se establecen tamaños, distancias y posiciones. Un objeto aislado de otro u otros que sirvan de referencia no puede ser visto como grande o cercano o en un lugar relevante porque no hay otros objetos con qué compararlo. En el realismo naturalista holandés los tamaños, distancias y posiciones no dependen rigurosamente de criterios simbólicos o expresivos que establezcan las relaciones entre los objetos –como sucede con los iconos medievales o con algunas pinturas expresionistas–. En todo caso, los criterios simbólicos y expresivos se entretajan con los criterios visuales en lo que toca a la organización de la espacialidad pictórica y, al menos de manera evidente, no contradicen los requerimientos de una imagen visualmente convincente.

Los holandeses abordaron el espacio según conviniera a los temas pintados, al carácter de los mismos y a los diferentes grados de interés que tuvieron los artistas por experimentar plásticamente con medios propicios para crear la ilusión de espacialidad, tales como la perspectiva lineal, el manejo de la luz, la sombra y el color, la anamorfosis o la nitidez de los objetos representados.² El interior doméstico, recurrentemente representado en la pintura holandesa durante el siglo XVII, fue el lugar predilecto de los pintores de escenas cotidianas. Una de las particularidades de dicho lugar es que su campo de profundidad es muy limitado; la espacialidad pictórica exige un tratamiento de la tridimensionalidad que desborda los principios geométricos

² La anamorfosis es una derivación de la perspectiva, y consiste en distorsionar la forma de los objetos de tal manera que sólo son percibidos como tales desde un punto de vista específico. De este modo, los objetos aparecen totalmente deformados si el observador los ve de frente, desde una posición convencional.

que determinan la relación entre el tamaño de los objetos vistos y la distancia a la cual se encuentran. En un campo de profundidad reducido, la variación de tamaños es un recurso sumamente restringido –o incluso nulo– para representar la distancia a la cual estaría un objeto en un espacio de tres dimensiones. El interior holandés es, desde luego, un lugar acotado también a lo alto y a lo ancho.

Si imaginariamente pidiéramos a una de las figuras humanas que aparecen en el interior doméstico de un cuadro holandés del siglo XVII que tomara el objeto que le queda más lejano, veríamos que su desplazamiento sería de apenas unos pasos para llegar hasta él. Podría suceder, incluso, que tal objeto estuviera al alcance de su mano. Este movimiento imaginario destaca tres aspectos comunes en pinturas holandesas de escenas cotidianas. El primer aspecto al que me refiero es la cercanía que tienen entre sí los objetos que aparecen en el cuadro;³ el segundo es la delimitación del lugar en que están expuestos; el tercer aspecto –que refuerza los dos anteriores– es la poca o nula visibilidad del mundo exterior. Estos tres rasgos, característicos de la pintura holandesa de género, conforman un espacio pictórico al cual identifico con el espacio que, como categoría de percepción, fue tratado por René Descartes en *La Dióptrica* y en el *Tratado del Hombre*. Encuentro que en la filosofía natural cartesiana, por un lado, y en la pintura holandesa de género, por el otro, hay una concepción del espacio como *espacio tangible*. Recordemos en Descartes la analogía del ciego que, ayudado por un bastón o por unas varas, puede identificar la situación de los objetos y la distancia a la que se encuentran. El ciego puede también reconocer mediante el tacto las figuras y tamaños de las cosas.

De las seis cualidades que son percibidas visualmente, sólo la luz y el color son propias de la visión; las otras cuatro cualidades –situación, distancia, tamaño y figura– son comunes a otros sentidos, principalmente al tacto. Estas cuatro últimas son las cualidades espaciales, lo cual nos lleva a reconocer que en Descartes el espacio no puede ser percibido sólo visualmente. De hecho, el tacto tiene una particular relevancia en la percepción espacial, de acuerdo con Descartes. Esto no excluye, desde luego, que podamos inferir información espacial a partir de la visión. Eso es lo que sucede cuando vemos un cuadro en el que no podemos transitar y cuyos objetos son ilusorios. Sobra decir que para Descartes la condición ilusoria de una imagen bidimensional hace de ella una fuente de información espacial poco confiable. Para el

³ En este contexto, debemos tomar por objeto no sólo a las cosas, en el sentido lato del término, sino también a las personas y animales que frecuentemente aparecen en la pintura de escenas cotidianas.

pintor, en cambio, la ilusión que puede “engañar al ojo”, es no sólo producto de un logro técnico sino que requiere de una noción importante sobre cómo percibimos visualmente las cualidades y relaciones espaciales. El realismo naturalista de la pintura holandesa de escenas cotidianas propone un tratamiento del espacio como espacio de percepción visual y táctil. Los personajes que vemos en estas escenas no se sitúan ante un horizonte inalcanzable sino al interior de un lugar acotado que se ofrece a la confabulación de los dos sentidos.⁴

En la teoría cartesiana de la visión, las condiciones anatómicas y fisiológicas del ojo permiten que éste responda a la luz de diferentes maneras, dependiendo del tipo de estímulos recibidos. En términos generales, la visión humana está condicionada por dos cosas: el comportamiento físico de la luz, y la morfología y fisiología del ojo. La luz que proviene del exterior entra por un orificio muy pequeño, la pupila, que a su vez responde a la intensidad de los rayos luminosos dilatándose o contrayéndose. Las condiciones de iluminación tienen, naturalmente, efectos diversos en la imagen que se forma en el fondo del ojo –la imagen retiniana– y, con ello, en la imagen que llega al cerebro que es donde realmente ocurre la percepción. La iluminación naturalista en la pintura de género no atraviesa un orificio, pero con frecuencia proviene de una fuente única, natural y localizable. El origen y la distribución de la luz al interior del cuadro son determinantes en la conformación del espacio y de las relaciones espaciales entre los objetos. En tanto que espacio acotado, la habitación holandesa tiene cierta *morfología*: paredes, puertas, ventanas, arcos, techos, pisos.

Además de los elementos arquitectónicos que estructuran el espacio, el lugar está ocupado por objetos de distintos tamaños, materiales, figuras, colores, dispuestos de cierta manera con respecto a los elementos arquitectónicos, y los unos respecto de los otros. La inclusión de ventanas –algunas veces sólo implícitas– es particularmente relevante pues de ellas proviene la luz exterior. En la mayoría de las pinturas de género en interiores domésticos, la ventana lateral es la fuente única de iluminación. La actividad que se representa en el interior doméstico muchas veces requiere de la fuente de luz que proviene de la ventana. De este modo, la composición se ajusta con toda naturalidad al criterio de la ubicación de la ventana, ubicación propicia para el tema y para su tratamiento plástico. Es decir, la fuente de luz natural es el principio

⁴ Fácilmente podríamos extender tal confabulación al oído, cosa que no sucede en el paisaje y en muchos casos de pintura histórica. Descartes no habla explícitamente de otros sentidos espaciales que no sean el tacto y la vista, pero sí admite que las cualidades espaciales son percibidas al menos por estas dos vías.

organizador del espacio pictórico, pues a partir de ella se establecen y jerarquizan las posiciones de los objetos. La morfología de la habitación sugiere cómo el pintor habría controlado la luz de su estudio, y ofrece una iluminación diurna semejante a la iluminación natural. El artista y teórico holandés Gerard de Lairesse recomendaba representar la luz diurna en los cuadros que habrían de colocarse en las casas. Esta luz, afirmaba Lairesse, “es la más tranquila y la más agradable, pues se manifiesta de una manera natural y exacta.”⁵

Conviene advertir que la lateralidad de la fuente de luz permite al pintor modelar los objetos e imitar así la condición de tridimensionalidad asumida en la percepción del mundo extrapictórico. En las artes del dibujo, modelar un objeto significa dotarlo de solidez a partir de una transición gradual de luz a sombra. Un círculo se transforma en luna y un óvalo en huevo al ser sombreados cuidadosamente con el lápiz. Cuando hay color de por medio, lo que el artista hace es recurrir a la gradación de tonos para que las partes más oscuras del objeto den un efecto de profundidad y, con ello, provoquen la ilusión de tridimensionalidad sobre la superficie pintada. El modelado, a diferencia del claroscuro, marca una transición gradual y no una diferencia abrupta entre luz y sombra. Como puede advertirse, la iluminación lateral es determinante en la definición de las figuras de los cuerpos sólidos, particularmente cuando son irregulares. Una mesa puede dibujarse con anchura, longitud y profundidad sin necesidad de ser sombreada o modelada con color; pero no sucede lo mismo con un rostro, con una copa de vino o un globo celeste. Recordemos que la figura es, siguiendo a Descartes, una de las cualidades espaciales.

No es una novedad del Siglo de Oro holandés el poner una particular atención en el tratamiento de la luz, cuya centralidad como elemento plástico fue acogida en Holanda a través de dos vías de influencia. La primera es la herencia pictórica del Renacimiento noreuropeo, principalmente de los artistas flamencos, quienes habían ya recurrido al cambio de color en el paisaje como indicador de lejanía, además de haberse reconocido como maestros en el manejo de elementos plásticos relacionados con la luz, como la recreación minuciosa de texturas y reflejos. Una segunda influencia llegó por la vía del caravaggismo que en Holanda tuvo seguidores entre quienes cultivaron la pintura histórica durante la primera mitad del siglo XVII principalmente. La iluminación en Caravaggio y en sus seguidores, al igual que en Rembrandt y sus discípulos, está orientada por fines expresivos, más que por una idea de analogía

⁵ Lairesse: 1787, p. 386 :“(…)cette lumière est la plus tranquille et la plus agréable lorsqu’elle est rendue d’une manière naturelle et exacte”.

visual. No es difícil advertir que entre los pintores de escenas cotidianas hay quienes favorecen el dramatismo de una iluminación menos naturalista, y quienes favorecen el realismo visual de un tratamiento naturalista de la luz.

A lo largo del siglo XVII, la luz y el color, como elementos plásticos, fueron centrales en la conformación de los estilos y géneros pictóricos holandeses del siglo XVII, de tal suerte que la pintura holandesa desarrolló sus propias maneras de plasmar la luz y la sombra, y de explorar las posibilidades del color con fines realistas, a la vez que expresivos. Sin lugar a dudas, es imposible hablar de luz sin pensar en la sombra y, cuando se trata de pintura –igual que en la experiencia visual–, hablar de luz es poner de manifiesto el color. La teoría holandesa de la pintura introdujo el término *houding* para referirse a la armonía del color. *Houding* designa un recurso para crear la sensación de espacialidad. De acuerdo con Willem Goere, artista y teórico holandés del siglo XVII,

Houding es una de las cosas más esenciales que deben ser observadas en un dibujo o una pintura, dado que [*houding*] ofrece al ojo la misma sensación que disfrutamos en la contemplación de objetos naturales.⁶

El pintor, haciendo un buen uso de la armonía del color, evitará la impresión de que los objetos en el cuadro se empalman o que se acercan excesivamente impidiendo que se sienta el espacio entre ellos; gracias a un uso armonioso del color, el cuadro recreará “un espacio ilusionista en el que el ojo pueda pasearse”.⁷ En la armonía de color opera de manera crucial el contraste entre el fondo y el primer plano. Algunos colores y tonos tienden a alejarse mientras que otros favorecen la sensación de cercanía, lo cual tiene consecuencias no sólo para dar la sensación de que los objetos están a diferentes distancias sino para crear la ilusión de que son más grandes o más pequeños sin tener que acudir a una representación forzada de tamaños diferentes.

Por medio de luz, sombra y color, el pintor muestra una gama de cualidades táctiles a partir de efectos visuales. El grosor de la pincelada o de la aplicación de pigmento es otro medio para crear textura; pero tal medio es material, y no solamente visual. Rembrandt lo utilizó de manera magistral; los pintores naturalistas, en contraste, exploraron la armonía

⁶ *Apud.* Taylor: 1992, p. 212 : “*Houding* is one of the most essential things to be observed in a Drawing or Painting: since it gives the same sensation to the eye, that we enjoy in the contemplation of natural objects”.

⁷ *Loc. cit.* :“(then) an illusionistic space (will be opened up) in which the eye can roam”.

del color orientados por los efectos visuales derivados del hecho de que la luz en la pintura *crea el espacio*.⁸

La delimitación arquitectónica del interior holandés y, sobre todo, la condición de proximidad de los objetos que hay en él, concentran la espacialidad pictórica de forma tal que la situación de los objetos –cualidad espacial cartesiana- adquiere una particular relevancia en lo que se refiere a la continuidad y congruencia del espacio al interior del cuadro. Por situación Descartes se refería a la localización de un objeto pero también a su orientación y a la disposición de sus partes. Una figura humana tiene una posición en el cuadro; pero advertimos también que tiene unas partes del cuerpo orientadas hacia una dirección y otras orientadas en otro sentido. La actividad y el gesto corporal de un personaje están fuertemente vinculados con la forma en que se sitúa espacialmente.

Al encontrarse un objeto a una corta distancia de objetos y de elementos arquitectónicos, la situación, el tamaño, la figura y la propia distancia se ponen de manifiesto en los efectos que unos objetos tienen sobre otros. Algo grande puede bloquear la iluminación y crear sombras sobre el piso o sobre otros objetos; o bien, un objeto que tiene una superficie pulida puede crear reflejos y duplicar en algún grado la presencia de aquello que refleja.

Encuentro que las categorías cartesianas de percepción espacial tienen un interesante rendimiento estético cuando vemos un espacio pictórico que representa el espacio acotado de la percepción. Las cualidades espaciales, tomadas a la par con los elementos plásticos sobresalientes en el realismo holandés –prioritariamente la iluminación naturalista-, ofrecen un marco conceptual para ver, apreciar y disfrutar de un género pictórico que concentró el mundo de la experiencia en el ámbito privado de la vida ordinaria.

⁸ Arnheim, Rudolph: 2001.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana, 1983, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Arnheim, Rudolph, 2001, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid.
- Descartes, René, 1965, *Discourse on Method, Optics, Geometry, Meteorology*, The Bobbs-Merrill Company Inc, Indianapolis, N.Y., Kansas City.
- _____, 1990, *El Tratado del Hombre*, Alianza Universidad, Madrid.
- _____, 1996, "La Dioptrique", en *Oeuvres de Descartes*, vol. VI, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.
- Euclides, 1944, *Elementos de Geometría*, UNAM, México.
- _____, 2000, *Óptica. Catóptrica, Fenómenos*, Gredos, Madrid.
- Franits, Wayne E. (ed.), 1997, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge-New York.
- _____, 2004, *Dutch Seventeenth-century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- Hollander, Martha, 2002, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, Berkeley-California-Londres.
- Lairesse, Gerard de, 1787, *Le Grand Livre des Peintres, ou L'Art de la Peinture Considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes*, L'Hôtel de Thou, v.1.
- Liedtke, Walter, 2001, *Vermeer and the Delft School*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New Haven & London.
- Loughman, John, John Michael Montias, 2000, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle.
- Pastore, Nicholas, 1971, *Selective History of Theories of Visual Perception: 1650-1950*, Oxford University Press, London.
- Stoichita, Victor, 2000, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Steadman, Philip, 2001, *Vermeer's Camera*, Oxford University Press, Oxford.
- Taylor, Paul, 1992, "The Concept of Houding in Dutch Art Theory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55 (1992), pp. 210-232.
- Wheelock, Arthur, Jr., 1977, *Perspective, Optics and Delft Artists Around 1650*, Garland Publishers.

- _____, 1979, "Perspective and Its Role in the Evolution of Dutch Realism", en Calvin Nodine y Dennis Fisher (eds.), *Perception and Pictorial Representation*, Greenwood Publishing Group, cap. 7, pp. 110-117.
- Wolf-Devine, Celia, 1993, *Descartes on Seeing. Epistemology and Visual Perception*, Southern Illinois University Press. Carbondale.

Comentarios a *Descartes y el interior doméstico holandés en el siglo XVII* de Mónica Uribe Flores.

Viridiana Platas Benítez. 1 junio de 2009.

Como pudo apreciar el amable público aquí convocado, la ponencia presentada por Mónica Uribe posee entre sus varias virtudes la de mostrar algunos elementos de la filosofía natural cartesiana, a saber, la noción de espacio perceptual y sus cualidades mediante el interesante cariz de la recreación del espacio en la pintura de género holandesa. Esta innovadora propuesta no sólo goza de la atinada consideración de la filosofía natural cartesiana como componente imprescindible en la posible reconstrucción sistemática de su pensamiento, sino también, posee la originalidad de ser una propuesta que bien puede brindarnos elementos para la configuración de una historia intelectual, en la cual, además del reconocimiento de filósofos que instauran las pautas para la constitución de una veta de pensamiento, pueda centrarse asimismo el influjo de vías de reflexión en otras disciplinas –por mencionar en el caso que hoy nos ocupa, la presencia de las vías de reflexión ontológica y epistemológica en la pintura-.

De este modo, una reconstrucción de semejante tipo, nos permitirá el acercamiento a un filósofo canónico como lo es el propio Descartes, mediante otra posibilidad de vislumbrar el citado espectro de su filosofía, combatiendo así, los prejuicios ramplones que sobre el caballero de la Turena se esgrimen: solipsista, detractor del conocimiento de la naturaleza, dogmático rabioso, total desconocedor y detractor de la materia y el cuerpo, etc.

Así las cosas, pongo en la palestra esta breve mención del carácter de la narración de la historia de la filosofía, puesto que a partir de esta reflexión y en vistas de la valiosa aportación que sobre el estudio del periodo representa una propuesta como la de Flores Uribe, quisiera que la ponente indique en términos historiográficos cómo justificar el análisis de la pintura de género con los tratados cartesianos, es decir, cuáles son los criterios de relación histórica y porqué se asumen como tales.

En segundo lugar, quisiera situar una problemática de índole epistemológica; me refiero a aquella concerniente al carácter hipotético del conocimiento experimental en la filosofía natural cartesiana; recordemos que en *El mundo* Descartes esboza un

sistema de conocimiento del mundo natural basado en la estipulación de hipótesis, las cuales, no obstante no logran consumarse como verdades apodícticas; la misma consideración se establece en las *Regulae*. En este tenor, me parece pertinente traer a colación aquí el contraste existente entre lo anterior mencionado y la idea de *geometría natural* del *Tratado de hombre*, a saber, la estipulación de una decodificación geométrica de las percepciones sensibles, las cuales, como indica ¿?? son el nexo con el manejo de la perspectiva en los grabados del siglo XVII, y según lo expuesto en tu ponencia, en la pintura naturalista. Mi pregunta es la siguiente: ¿cómo es posible que se conjugue el carácter hipotético de la filosofía natural y la idea de una geometría natural? ¿Acaso esto no es contradictorio teniendo en consideración el carácter verdadero y universal de la geometría?

Mi tercer comentario, y con esto finalizo mi intervención, se centra en una de tus afirmaciones: “Es claro que para crear la ilusión de tridimensionalidad se necesita crear la ilusión de profundidad. Es importante notar que esto nos remite a dos aspectos del espacio pictórico, mismos que corresponden a dos concepciones del espacio físico. El primero de estos aspectos es el de espacio como contenedor de objetos, y el segundo es como condición propia de los objetos o, dicho en términos cartesianos, como extensión. En ambos casos, la posibilidad de pintar un cuadro que sea convincente como analogía de la experiencia visual requiere que el espacio pictórico sea tratado de manera coherente”. Mi pregunta es ¿por qué la mención de dos modos a todas luces antagónicos de concebir al espacio?, mientras que para Aristóteles el espacio es el lugar en donde se ubican los objetos, para Descartes constituye a la extensión misma. Me parece que aquí hay un salto entre la posición de un objeto y su constitución que, como en líneas posteriores afirmas, en el caso de la pintura holandesa es más fuerte esta segunda consideración; por ello, quisiera que me precisaras las consecuencias ontológicas, toda vez que la imitación artística del espacio se remonta a la imitación misma de su constitución factual, sin embargo, nos encontramos de nuevo con la tensión entre la idea metafísica clara y distinta de la extensión intuida por la razón y la traslación de ésta al ámbito de lo perceptible y reproducible en la pintura.