

LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS. Esbozo de un método de análisis

María Teresa Sassi

La arquitectura ha mantenido con las demás artes plásticas diferentes tipos de relaciones a lo largo de la historia. Nos estamos refiriendo al modo en que tanto la pintura como la escultura han contribuido a la cualificación de un determinado espacio arquitectónico o urbano, pero también al tipo de soporte que la arquitectura ha representado para aquellas artes y al modo en que éstas han debido adecuarse al marco que se les ofrecía.

En algunos casos la relación ha sido sumamente estrecha, hasta el punto de llegar a confundirse una en la otra como en la llamada “escultura arquitectónica” de los griegos, donde los relieves se amalgaman de tal modo con la superficie de la envolvente que forma una unidad con ella, pero constituye, sin embargo, algo diferente al mero plano de cerramiento. Al mismo tiempo, las figuras en relieve se encuentran totalmente supeditadas a la forma y dimensiones que la arquitectura les ofrece, y esto llega a constituir una norma de composición: se trata de un caso similar al de la denominada “ley del marco” de la arquitectura románica.

Por otra parte, dado que las historias del arte han abordado habitualmente de manera aislada los distintos medios expresivos –arquitectura, pintura y escultura– aquí se intentará restablecer el carácter unitario que estas disciplinas tuvieron antes de la histórica separación producida en el Renacimiento. Una de las metas de este trabajo consiste en intentar hacer un aporte a la apreciación de las obras desde el concepto de *integridad* como criterio de valoración.

Un autor que se ha preocupado explícitamente de la articulación entre las artes que constituye un motivo central del presente trabajo, ha sido Renato De Fusco,¹ y lo ha desarrollado particularmente para el período renacentista. Él fundamenta el especial tratamiento que da a las artes plásticas, considerándolas como una unidad orgánica e inseparable en lugar de la tradicional visión tripartita que proporciona la mayoría de los tratados de Historia del Arte, en los principales motivos artísticos que inspiran las obras de aquel momento. Ellos son: el retorno a la antigüedad clásica, el retorno a la naturaleza y el descubrimiento o redescubrimiento de la perspectiva.

Para De Fusco resulta entonces evidente que la mentalidad de aquellos artistas estaba teñida de preocupaciones afines y, por lo tanto, le resulta totalmente coherente estudiarlas unitariamente y no en forma separada. En su libro tiene lugar un capítulo, en el que se trata esta particular tipología, considerada precisamente en un momento caracterizado por la separación entre las artes.

Susanne Langer² ha desarrollado una serie de conceptos que es necesario revisar aquí para dejar explícito qué se quiere establecer como “relación entre las artes”.

En el capítulo 6, titulado “Analogías engañosas. Relaciones especiosas y reales entre las artes”, esta autora que ha abordado la temática desde la crítica y la filosofía del Arte, discute y arroja luz sobre el problema, que se viene planteando desde muy antiguo. Comienza analizando una afirmación corriente en la actualidad, que se ha transformado prácticamente en un cliché y que no debe ser aceptado sin más. Según esto, existe una identidad entre todas las Artes –así, con mayúscula– de modo que las diferencias entre pintura y poesía tienen un carácter puramente superficial que sólo depende de los materiales con los que se trabaja. Según esta noción, cuando se quiere establecer diferencias entre ellas se está procediendo con una mentalidad propia de nuestro tiempo, que tiende a clasificar todas las cosas colocándolas en compartimientos estancos. Pero la cuestión no es sólo propia de nuestros días. En los

¹ DE FUSCO, Renato: *EL Quattrocento en Italia*, Madrid, Istmo, 1999.

² LANGER, Susanne: *Los Problemas del Arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966.

tratados del Renacimiento, en escritos de Alberti, Leonardo o Miguel Ángel son frecuentes tanto las distinciones entre cada una de las artes plásticas como el reconocimiento de sus caracteres comunes y aún las comparaciones entre ellas y la música, por ejemplo.

Más allá del grado de antigüedad que tenga la distinción en el campo de las teorías estéticas, en la práctica –según Langer– la distinción es clarísima. "La poesía y las artes plásticas siempre han estado separadas, incluso cuando la poesía proporcionaba los temas de la pintura y la estatuaria o los poetas mencionaban las decoraciones pictóricas en el escudo del guerrero. Pero el hecho de que todas las actividades artísticas están vinculadas entre sí ha sido tan evidente como el de sus caracteres distintos".

Susanne Langer enfoca el problema de la relación entre las artes partiendo de la distinción entre ellas, indagándose sobre cada una "qué es lo que crea, cuáles son los principios de creación en determinado arte, cuál es su alcance y sus posibles materiales". De esta manera llegan a distinguirse perfectamente los grandes géneros artísticos: el plástico, el musical, el coreográfico y el poético. De este mismo modo podríamos nosotros llegar a una perfecta diferenciación entre la arquitectura y las demás artes plásticas, como efectivamente deberemos hacerlo llegado el momento.

Hecha la distinción, Langer llega a explicitar cuál es el carácter general que nos permite reconocerlas englobándolas en una definición del Arte en sentido restringido: "Todo Arte es la creación de formas perceptibles expresivas del sentimiento humano... Las artes crean formas que permiten expresar la vida del sentimiento, no los sentimientos que un determinado artista pueda tener", aclara Langer.

A partir del reconocimiento de ese carácter común, ya puede procederse a establecer la especificidad de cada uno de los grandes géneros mediante la pregunta de qué es lo que cada arte crea.

Contrariamente a la distinción que frecuentemente se ha hecho según los materiales que cada disciplina artística utiliza, Langer manifiesta que cada arte genera una "aparición primordial", es decir algo exclusivamente creado por el artista, algo que no estaba antes. Por más que los pigmentos y el lienzo de un cuadro ya existían, es fundamental la intencionalidad del creador. Éste les ha dado una organización tal que los convierten en un objeto diferente. La aparición primordial de la música, por otra parte, consiste en el tiempo virtual, la dimensión en que se mueven las nuevas formas creadas.

Pero el hecho de que cada uno de los grandes géneros artísticos pueda ser perfectamente diferenciado de los demás, no significa de ninguna manera que no exista relación alguna entre ellos. Es más, precisamente por sus diferencias podrán relacionarse o conjugarse complementándose, pero siempre será posible responder a la pregunta de qué es lo que se ha creado de una manera clara, ya que siempre habrá una sola aparición primordial a la que se subordinarán los otros elementos en juego. Es el caso en que la poesía junto a la música se transforma en una canción, pero aquí la poesía, independientemente de su grado de excelencia, queda totalmente subordinada a la música.

La autora señala que "no pueden existir obras híbridas que pertenezcan por igual a uno y otro arte".

En nuestro trabajo, que pretende relacionar arquitectura, pintura y escultura, es evidente que la "aparición primordial" o "espacio virtual" que se genera, es un espacio habitable –que puede alcanzar diferentes escalas: arquitectónica, urbana e incluso regional³ pero en cuya cualificación intervienen también otros medios: pintura, tapices, vitrales, relieves, escultura, etcétera. Por lo tanto, en su análisis se procederá según un método diseñado en consonancia con ese objeto de análisis.

³ Es necesario aclarar que el término arquitectura se considera aquí en su acepción más amplia, como una parte del ambiente humano. Sólo por razones de delimitación del tema para la ponencia, la mayoría de los ejemplos se refieren al espacio interior.

Se puede percibir que para lograr una aproximación integrada al estudio de las artes plásticas debiera reformularse la definición de su objeto, considerándolo como un objeto complejo, compuesto por elementos articulados entre sí, que en conjunto tienden a la conformación y cualificación de un **espacio virtual**, el cual constituye la **aparición primordial**. Ésta no puede ser otra que ese espacio habitable en cuya percepción interviene no sólo la vista sino todos los sentidos, o, como se piensan la mayor parte de los teóricos actuales de la arquitectura, con todo el cuerpo.⁴

En el método que se propone para analizar, la arquitectura y las demás artes plásticas se han considerado fundamentalmente aspectos referidos a las **técnicas, la forma y el contenido**, que son los que se articulan para producir en el espectador la **experiencia espacial**. Técnica, forma y función han podido estudiarse, para realizar una periodización y tener una visión de conjunto, con el artificio historiográfico de los tipos.

ESPACIO VIRTUAL	TÉCNICAS (tipologías tecnológicas)	FORMA (tipologías formales de determinación y representación del espacio)	CONTENIDO (tipologías funcionales-temas)
ARQUITECTURA Espacio conformado	<ul style="list-style-type: none"> • Materiales • Sistemas constructivos y estructurales 	Conformación del espacio interior y exterior mediante volúmenes, líneas, planos (envolventes)	LENGUAJE ARQUITECTÓNICO: acentúa la expresión de función y técnica. LENGUAJE MODERNO: expresión del ideal de progreso. ORDEN: durante los períodos clásicos.
<ul style="list-style-type: none"> • PINTURA (espacio representado) • RELIEVE (espacio representado) • ESCULTURA (espacio conformado) 	Materiales, técnicas y recursos de representación generan fuerzas centrífugas y centrípetas que actúan sobre el espectador.	<ul style="list-style-type: none"> • Tratamiento plástico de los planos envolventes: Color y luz, textura, composición. • Genera fuerzas centrífugas y centrípetas que actúan sobre el espectador. 	<ul style="list-style-type: none"> • Función decorativa • Expresión de valores simbólicos de la cultura mediante: iconografía, símbolo, alegoría, etc.
EXPERIENCIA ESPACIAL	Los recursos propios de cada una de las artes plásticas –arquitectura, pintura y escultura– actúan de manera conjunta para caracterizar la experiencia de espacio, tiempo y movimiento .		

Los hechos consignados en la tabla precedente pueden conjugarse de diferente manera en relación con aspectos variables en cada circunstancia histórica.

⁴ Por ejemplo, en el libro *Cuerpo, memoria y arquitectura*, Kent Bloomer y Charles Moore han desarrollado una visión de este tipo.

Un ejemplo claro en el que actúan estos recursos en cuanto al efecto que producen en el espectador, puede leerse en un pasaje de *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez, en el que el protagonista se encuentra en el interior de la capilla del Palacio Médici Riccardi, cuyas paredes están recubiertas con los frescos de Benozzo Gozzoli. Allí hay una correspondencia entre los sentimientos que van fluyendo en el alma atormentada de Pier Francesco, Duque de Bomarzo, y las figuras que tiene ante sí. El oleaje continuo y creciente de sentimientos que generan imágenes, que a su vez provocan nuevas emociones, revelan en este texto cuál es la naturaleza de la experiencia artística para Mujica Láinez –literato pero también crítico de artes– reflejada en la de su personaje. En el interior de Pier Francesco, las imágenes se transforman y lo transforman, y a medida que va desgranándose la acción, su inconsciente va generando nuevos símbolos.

Como sabemos que ocurre en la realidad, *Manucho* transmite una fuerte idea de dinamismo que contradice el carácter estático de la pintura. Todo el mundo sabe también que en la aprehensión del espacio arquitectónico, el movimiento es realizado por el espectador que lo recorre y reconstruye su imagen a través de una serie de percepciones sucesivas. Éste no sería el caso de la Capilla del Palacio Médici, que por sí sola es un espacio que podríamos calificar como unitario y bastante estático. Lo que produce su caracterización es precisamente la pintura del Cortejo de los Magos, percibida de una manera singular por el particular estado anímico de su observador.

Tipologías y series

En un trabajo como el presente, en el que no se propone analizar obras aisladas sino establecer algunas pautas que permitan acercarnos a la creación de un método apto para el estudio de las relaciones entre la arquitectura y las artes plásticas –en cuanto a la configuración y caracterización del espacio– el concepto de **tipología** aparece como apto a los fines de seleccionar y ordenar el material histórico.

El concepto ha ido adoptando diversas acepciones a lo largo de la historia. Sintéticamente lo definiremos, siguiendo a Argan,⁵ como un “modo de organización del espacio y de prefiguración de la forma... referido a un concepto histórico del espacio y de la forma”. Tanto Argan, como quienes han utilizado este recurso historiográfico o de proyectación, han insistido siempre en que la elección de un determinado tipo no implica una imitación de una forma, esto es, el tipo no puede identificarse con el *modelo*. Por el contrario, el tipo es un esquema deducido de una serie de ejemplares. Ese esquema tiene connotaciones ideológicas y, por lo tanto, es una unidad significativa. Un ejemplo de esto es el caso de los edificios centralizados con cúpula, cuyo significado ha sido motivo de numerosos estudios críticos. Esta tipología no es un mero y caprichoso resultado formal, sino que “constituye una respuesta a un conjunto de exigencias ideológicas, o religiosas o prácticas”.⁶

Podríamos identificar nuestro objeto de estudio como el de los *tipos de relación entre la arquitectura y las demás artes plásticas*. Como se ha dicho más arriba, existe entre ellas una semejanza: la de crear espacios virtuales.

Entre quienes han utilizado el instrumento de la tipología para el análisis de la arquitectura, los puntos ineludibles que se han considerado en esos estudios se centran en las tipologías formales, funcionales y tecnológicas (materiales y sistemas estructurales y constructivos).

Las tipologías formales de la arquitectura son, por su misma naturaleza, las más adecuadas para expresar ideologías, y, por lo tanto, las que se han prestado a un gran número de interpretaciones por parte de la crítica o de manipulaciones por parte de los

⁵ ARGAN, Carlo Giulio: artículo sobre “Tipología” en *Enciclopedia dell’Arte*, pp.4

⁶ *Ibidem*.

creadores. Ellas son las que resultan más aptas para ser analizadas con relación a las artes plásticas.

Sin embargo, el tema de la función presenta paralelos con lo que en arte se ha considerado como asunto de reflexión: el par de *forma/contenido*, que puede presentarse como semejante al de *forma/función* en arquitectura. Aunque existen diferencias entre ellos, parece posible relacionarlos.

En ambos casos se trata de estudiar articulaciones entre un elemento de naturaleza material y sensible que configura, define y transmite o expresa, otro elemento inmaterial. El término función en arquitectura, no exactamente equivalente a contenido. Se refiere más bien al uso social para el que un espacio está destinado. Pareciera que el término *uso* sería más adecuado, ya que la función está más asociada a la máquina. (es probable que su utilización para referirse a la arquitectura provenga de aquella época en que la eficiencia de esos objetos era considerada un valor inestimable que la arquitectura pugnaba por poseer). De todos modos, esa función o uso social, es el elemento esencial de la arquitectura y constituye el lazo más estrecho que ella tiene con la sociedad. Si bien las demás artes plásticas parecen poseer un grado mayor de autonomía en este aspecto, pensamos que en los objetos que nos interesan –aquellas obras de arquitectura en las que el espacio habitable está además cualificado y caracterizado por un tratamiento plástico particular, que se presta a la contemplación y a la interpretación por sí mismo, y por lo tanto de valor estético– todas ellas colaboran en la transmisión de *contenidos* y representan un aporte para las posibilidades expresivas de la arquitectura.

Para proceder a la interpretación histórica –o explicar las continuidades y rupturas– de los datos que provienen del análisis comparativo de múltiples casos particulares, se registran los cambios y permanencias de estos elementos tipológicos ordenándolos en *series*.

Según Argán⁷ "El único criterio metodológico con que se puede en la actualidad hacer la historia del arte, resistiendo a la tentativa de des-historiar el estudio de los fenómenos artísticos, me parece es el de la individualización y el análisis de situaciones problemáticas. Individualizar el problema significa recoger y coordinar un conjunto de datos cuyo significado o valor individual no puede ser entendido más que en relación con los demás, o, en otras palabras, definir una situación cultural en la que cada factor vale sólo como componente dialéctico de un sistema de relaciones. La noción de campo,, por último, coincide con la noción de problema y un problema, obviamente, existe en sí mismo como tal; la problematicidad de una situación surge en la conciencia del historiador a partir del análisis de las fuerzas actuantes, a menudo opuestas entre sí, en un determinado campo (...)"

Por lo tanto, para completar la definición de nuestro campo de estudio, deberán completarse estos aspectos que se han señalado –que denominaremos *intra-series*, siguiendo la propuesta de Marina Waisman–⁸ con la consideración de otros, *extra-series*. El entrecruzamiento de ambos conjuntos permitirá la interpretación y explicación de los cambios y permanencias registrados en las tipologías.

Los datos extra-series

- Las ideas que los artistas quieren expresar

La personalidad del creador es expresada mediante su propio *lenguaje* o estilo, pero además está influenciada y a su vez influye en un campo más general que se vincula al conjunto de mentalidades, creencias y saberes que constituyen la ideología propia de una época o una sociedad. Pero el lenguaje de las imágenes no tiene un significado unívoco. Ni siquiera podemos llegar a él con una cierta

⁷ ARGAN, Carlo Giulio: *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1983. Ed.orig. *Storia dell'arte come storia della città*, 1983.

⁸ WAISMAN, Marina: *La estructura histórica del entorno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

aproximación, como ocurre con la palabra. Sin embargo, el contexto en que se producen aquellas imágenes, documentos de la época, el conocimiento de las condiciones de los encargos, son instrumentos eficaces para la iconología. La traducción, palabra por palabra, o a la manera de diccionario, como ha señalado Gombrich siguiendo a Panofsky,⁹ es una falacia. Así por ejemplo, la sucesión temática tratada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina puede llegar a interpretarse –lo han hecho muchos autores– como una representación de la humanidad *ante legem* por oposición a las pinturas que se realizaron previamente en los muros, *sub legem* y *sub gratia*. Lo que sí resulta evidente es la actitud renovadora del autor en cuanto a su manera de producir los enmarcamientos y su concepción de la relación entre pintura y arquitectura. Ésta representa una innovación con respecto a los modos de ver generalizados de su tiempo.

En una visión de conjunto de la historia de las Artes Plásticas se observa un punto de ruptura, una escisión profunda especialmente entre la arquitectura y la pintura mural. Se trata del Renacimiento del 1400, en que tanto la teoría de la arquitectura planteada por Alberti como la práctica profesional cuyo representante paradigmático es Filippo Brunelleschi, se manifiestan abiertamente contra todo lo que no sea la pura expresión arquitectónica. Esto, que ha sido señalado por Chastel,¹⁰ puede ser confirmado examinando ambas producciones.

Es notoria, según todos sus biógrafos, el valor que Brunelleschi da a la experimentación para la búsqueda del conocimiento, y particularmente su preocupación por los problemas de la visión del espacio que se manifestaba en su actividad por aquella época. Bastaría el ejemplo del modo en que indaga mediante la realización de las conocidas tablas para el descubrimiento de la perspectiva, que luego Alberti formularía de manera teórica en su célebre tratado.

Si bien Brunelleschi no formula sus ideas por escrito, toda su producción constituye el mejor documento para descubrirlas.

Con respecto al papel que este artista asigna a la pintura y su articulación con la arquitectura, podemos afirmar basándonos precisamente en sus modos de hacer, que no difería de la actitud generalizada del Quattrocento, ya que excluye de su arquitectura prácticamente todo tipo de ornamentación o bien la circunscribe a lugares muy precisos, siempre dentro de enmarques proporcionados por molduras u otros elementos arquitectónicos que cumplen la función de hacer evidente la composición modulada de los diversos planos envolventes.

En la tratadística de la época, la consideración de la arquitectura como arte y sus vinculaciones con las demás artes plásticas aparecen en “De Re Aedificatoria” cuando se comienza a definir una serie de conceptos que tienen que ver con la sensibilidad estética. Desde este punto de vista interesa conocer en qué consiste la belleza de la arquitectura para Alberti. Esa tercera cualidad de la tríada no está desprendida de las otras dos: *utilitas* y *firmitas* sino todo lo contrario, como lo expresa en el capítulo II del Libro VI.

El tratadista rehuye a dar una diferenciación clara entre belleza y ornato dado que no se considera capaz de expresarla en palabras mucho mejor de lo que cada uno de nosotros puede intuir en su interior. Pero sí la expresa con un concepto difícilmente traducible del latín: la *concinntas*, tomado probablemente de Cicerón que lo aplicaba frecuentemente al estilo literario y que muchos autores traducen aproximadamente como armonía. Él afirma que ésta es la cualidad de las cosas bellas en las que sus partes están conformadas de tal manera que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo sin que se lo haga más reprobable.

⁹ GOMBRICH, Ernst: *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983. (Londres, Phaidon Press, 1972).

¹⁰ CHASTEL, André: “I centri del Rinascimento. Arte italiana. 1460-1500”, prima edizione italiana nella collana *Il mondo della figura*, Milano, Rizzolo ed. 1965.

Pero advierte que es sumamente difícil encontrar ese grado de belleza absoluta aún en la naturaleza y que el defecto podría subsanarse mediante el recurso del *ornamento*, al que califica como un complemento de la belleza, un brillo que se añade y subordina a ella. Mientras que la belleza es una cualidad que es propia del objeto, el ornamento es un agregado, un accesorio que se ha añadido a su naturaleza pero que no ha nacido con él.

En un ejemplo más próximo a nosotros podemos acercarnos a los sentimientos de Guido Buffo con respecto a la vida, la muerte o la familia en la Capilla de Villa Leonor en Córdoba, ya que se ha podido acceder a su diario personal, en el que no sólo discurre sobre su transcurrir cotidiano sino sobre sus ideas acerca de arte, ciencia y educación, además de las alternativas de la creación y construcción de la obra. Los datos de su formación explican muchas de las particularidades de la capilla en la que se conjugan arte, ciencia y técnica.

○ Las oportunidades que ofrece el medio físico y cultural.

Si bien éstas no son absolutamente determinantes para la creación, pueden representar a menudo limitaciones o bien motivaciones para ella.

A muchos ha sorprendido la obra de David Alfaro Siqueiros –un autor de reconocida trayectoria y compromiso político en el muralismo mexicano– tanto por su temática de marcado erotismo como por la localización de la obra en un ámbito estrictamente privado. Sin embargo, el título, *Ejercicio Plástico*, así como la participación en la obra de los jóvenes artistas locales Berni, Spilimbergo y Castagnino, nos habla de la auténtica motivación experimental de los autores en este caso. Por otro lado, es difícil pensar que la circunstancia política que vivía el país por entonces les hubiera permitido otras opciones.

- Las condiciones de producción y organización social del trabajo artístico han constituido un factor fundamental, que debe ser considerado al interpretar los términos de la relación entre espacio real y espacio representado.

A menudo los encargos de arquitectura no se han realizado simultáneamente con los de pintura mural o escultura que vienen más tarde a completar la obra. En el ciclo pictórico realizado por Veronese en la Villa Barbaro proyectada por Palladio, ese hecho se hace evidente en lo contradictorio de ambas propuestas. Allí el pintor crea una serie inagotable de juegos de ilusionismo óptico que transforman totalmente la cualidad espacial concebida por Palladio. Fácilmente podemos imaginar que este desajuste podría haber sido denunciado por el arquitecto entre los *Abusos* a los que hace referencia en uno de los apartados del Libro I.¹¹

Entre los numerosos arquitectos que trabajaron en el sur de Alemania y en Austria durante el período tardo- barroco, podemos mencionar a muy pocos que fueran estrictamente arquitectos en el sentido moderno de la palabra. Por lo general, eran hábiles artífices y fueron a menudo los encargados de intervenir en las obras de arquitectos de la talla de Johan Baltasar Neumann como decoradores.

Por esto, tanto en tipologías religiosas como civiles del rococó de la región, nos encontramos con resoluciones plásticas sorprendentes, ya que entran incluso en conflicto con el esquema tipológico planteado por el arquitecto. Este sería el caso de los altares que se apoyan en los pilares de la nave central en la Iglesia de San Miguel, en el Monasterio de Mondsee, de origen medieval. Los altares, de gran fuerza volumétrica, no sólo interrumpen la verticalidad de los pilares, sino que producen una profunda separación entre las naves. A esto se añaden los profundos contrastes de color que imponen al conjunto con sus mármoles oscuros y sus dorados.

¹¹ PALLADIO, Andrea: *Los cuatro Libros de Arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 3ª ed., 1993. 1ª ed. 1987, (Facsímil de la edición de 1797).

La formación de Baltasar Neumann fue totalmente diferente de la mencionada como habitual en la región. Apoyado por el príncipe obispo de Wurzburg pudo acceder a una formación muy especial en París y Viena. Cuando comenzó a trabajar en el Palacio de Wurzburg tuvo oportunidad de desarrollar una gran experiencia hasta que llegó a actuar como el coordinador de las obras del palacio. Los resultados de su sabia dirección pueden notarse en toda la obra. Junto al célebre pintor Giovanni Battista Tiepolo demostró una particular sensibilidad para la articulación plástica con las cualidades dinámicas del espacio en la gran escalera.

○ Los recursos conocidos de creación artística.

Las técnicas y los recursos disponibles en cada momento y en cada lugar constituyen otra de las variables que contribuyen a provocar cambios o definir particularidades en el modo de definir las cualidades ambientales del espacio. El caso más evidente es la concepción del espacio perspectivo y su aplicación por parte de Brunelleschi. En el detalle de los medallones que realiza y coloca en las pechinas de la Capilla Pazzi, es como si sobre el plano de las pechinas se hubieran abierto óculos que permiten atravesarlos con la mirada hacia el cielo exterior.

Como ha señalado Argan,¹² el punto de vista estaría situado en el centro mismo de la capilla, bajo la cúpula, y cada uno de los puntos de fuga de los tondos en el límite del espacio exterior. Es como si el espacio representado en esas imágenes pictóricas fuera la continuidad del espacio arquitectónico cuyos límites están determinados por los planos envolventes de las pechinas y los tondos fueran aberturas en los mismos que permiten esa continuidad. Esta interpretación se confirma al repetirse el tipo de representación de los cuatro evangelistas, situados en el centro de cada una de las composiciones donde se acentúa la idea de la perspectiva por una serie de rayos que confluyen en los libros que sostienen Marcos, Lucas, Juan y Mateo. Se hace evidente aquí la unidad de concepción entre espacio arquitectónico y espacio pictórico dada precisamente por el nuevo modo de visión perspectiva.

○ La reacción del público. Los encargos y las motivaciones de los comitentes.

Como un caso paradigmático y actual citaremos aquí una obra realizada recientemente en Córdoba por el Grupo Ahau (Sol) con la participación de los vecinos que realizaron el encargo. La obra, que consiste en un mural de grandes dimensiones se localizó en el Colegio Escardó. Éste funciona en el Campo de la Ribera, centro clandestino de detención durante el proceso militar. Los autores de la idea realizaron el mural después de múltiples sesiones de trabajo conjunto con miembros de la comunidad. Éstos propusieron una temática tendiente a conservar la triste memoria del lugar, pero con una perspectiva promisoriosa basada en la esperanza de un “nunca más”.

Tanto la nueva función del edificio como la obra plástica, producto de creación colectiva, constituyen elementos fundamentales para el cambio de significado del lugar. Hoy en día existe una gran preocupación de la que participan organismos vinculados a la defensa de derechos humanos ya que se ha dispuesto el traslado de la escuela. Con esto corre peligro no sólo el mural como expresión artística sino lo que todo el grupo social quiso dejar como testimonio.

¹² ARGAN, Giulio Carlo: *Brunelleschi*, Madrid, Xarait ediciones, 1981. Original Mondadori Editrice, Milano, 1952.