

LA ESTÉTICA Y LA EXPERIENCIA DEL MIRAR

William Álvarez Ramírez

RÉSUMÉ

Le présent texte essaye à partir d'une histoire du regard, de penser quatre formes de l'expérience sensible de la vision qui sont respectivement: le regard grec, le regard transcendantal chez Platon et la conception chrétienne du monde, le regard de la renaissance dans le «Traité de la Peinture» de Leonard De Vinci et enfin le regard cartésien comme le regard centré, c'est-à-dire unique en tant que immobile.

A partir de cette histoire, on peut comprendre le regard présent (contemporain) et définir une nouvelle attitude de compréhension du monde et d'autrui qui peut conduire finalement à repenser les formes de l'éducation esthétique et établir une nouvelle définition du concept d'esthétique.

La imposibilidad metodológica de la Estética autónoma ha llevado a restituir el concepto de *aisthesis* y el enunciado *esse est percipi*. La experiencia sensible constata el momento de separación del hombre de la naturaleza y contiene el momento de la *reflexión*, en el cual dicha experiencia deviene experiencia del mundo y de sí a manera de *imagen, idea y forma*, constituyendo el mundo de la *representación*. Es ésta una forma de la conciencia que para un mundo que se puebla de obras (acciones), objetos y arte se expresa igualmente en tres tipos de juicios: juicio de la sensibilidad, juicio estético y juicio artístico y, que sólo pueden ser comprendidos como la inmediata actividad del pensamiento que se separa del mundo en el instante de la realización de las obras, los objetos y el arte¹.

1. Véase, para lo referente a la experiencia sensible y el conocimiento que se produce a partir de la misma, Aristóteles, *La Metafísica*, (981a-b) En 981b 10-15 escribe: «Es, pues, natural que quien en los primeros tiempos inventó un arte cualquiera, separado de las sensaciones comunes, fuese admirado por los hombres, no sólo por la utilidad de sus inventos, sino como sabio y diferente de los otros...» Editorial Gredos, edición trilingüe, 1990, traducción de Valentín García Yebra, segunda edición revisada.

El reconocimiento y la diversidad de las formas estéticas y artísticas de la cultura moderna, la búsqueda de los objetos estéticos y las múltiples experiencias perceptivas que la antropología cultural contemporánea nos presentan restituyen el concepto de «lo estético» como experiencia fundamental de comprensión del *arte*, del mundo cultural, de los gestos, del lenguaje y todo el conjunto de significados humanos que instauran el mundo de los hombres en la particularidad de cada «cultura».

Los significados humanos² de las imágenes son un aparecer para un sujeto. La experiencia perceptiva es un acontecimiento de la sensibilidad y lo que se percibe no es independiente de dicha experiencia. El objeto (estético y artístico) no tiene un ser-en-sí-. Pertenece, ontológicamente, al orden de las re-presentaciones de un sujeto. Es aquello que deviene como un volver a traer y que en cuanto apariencia es para alguien, para un sujeto. Cada objeto y el conjunto de los mismos en cuanto experiencia sensible y como objetos artísticos, *creados* según relaciones específicas de subjetividad, explican las diferencias de la «producción» e imágenes estéticas para cada cultura y cada hombre o sujeto perceptor; pues, en la creación estética se expresa su propia «naturaleza»: la de cada pueblo, grupo humano o raza. Es ya un lugar común de la antropología cultural las referencias a la diferenciación del color blanco entre los esquimales. Algunos pasajes del *Teeteto* (entre 156b-185a), referidos a la experiencia de la percepción como saber por parte de Protágoras, en palabras de Sócrates, nos aportan elementos importantes para esta reflexión: «Las cosas son para cada uno tal y como cada uno las percibe... Lo que llamas color blanco no es algo que en sí mismo tenga una realidad independiente fuera de los ojos (156d-e). Ninguna cosa tiene un ser único por sí misma. Sino que sólo deviene para alguien...(157a) Cualquier color no se engendra sino por el encuentro de los ojos con el movimiento adecuado... Nada es, sino que está siem-

2. Este concepto es tomado de Wilhelm Dilthey, quien establece «El significado como categoría de la vida». «Significado de la vida es la unidad de la conexión de las partes y el valor de cada una. Esta unidad radica en la naturaleza de la vida. Es, pues, el significado una categoría sacada de la vida misma. No es una categoría estética, aunque el arte descansa en ella. Demostración: nadie se puede sustraer a esta forma de consideración. Inmanencia del significado en aquello cuyo significado es. Significado de las relaciones vitales. Modo natural de captación». *Obras completas*, Tomo VI, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 368.

pre deviniendo... La opinión de una comunidad se hace verdadera en el momento en que a ésta se lo parece y durante el tiempo que se lo parece...» (172b)³.

De esta manera el hombre se constituye sujeto estético en las experiencias sensibles que ha devenido. La existencia y el acto originario del conocimiento estético, de la percepción y de la subjetividad son un conjunto inconmensurable de experiencias perceptivas en el proceso de cambio permanente del sujeto perceptor. En la experiencia estética el hombre deviene en los objetos y éstos devienen en el sujeto. De esta experiencia la historia ha privilegiado la visión (el mirar o el ver). El carácter heurístico de la visión y el mirar han constituido la experiencia perceptiva fundamental del conocimiento y la experiencia estética.

La acción de mirar significa dirigir (la mente) el pensamiento hacia un «acto de intencionalidad», un acto de significación que se establece como el fundamento esencial de los actos humanos. Una filosofía estética de la mirada (el mirar), su origen, proceso, límites y desarrollo, tenderá a coincidir con una filosofía del conocimiento y con una teoría de la expresión. No obstante, valga advertir que la unidad y dependencia entre el conocimiento, la expresión y la mirada no absolutas, pues el cuerpo y el sujeto disponen de otros «sentidos», otras formas de significación, mediante las experiencias de la audición, el tacto, el gusto y el olfato. Este conjunto de experiencias son básicas de una fenomenología del cuerpo y de la exterioridad. Mirar no es una experiencia independiente de la corporalidad pues, integrada al cuerpo, está determinada por las formas de la sensibilidad.

Es con base en estas distinciones que podemos llegar a realizar una teoría estética de la mirada en cuanto experiencia perceptual y expresiva; y definir igualmente tres formas (épocas) fundamentales de la mirada: el mundo griego como *presencia*, el mundo cristiano como *imagen* y el mundo moderno como *representación*⁴, que nos llevan hasta las formas *relacionales* de la mirada virtual y su industrialización.

3. Véase, Platón, *Diálogos*. Editorial Gredos, 1992. Traducción de Fernando García Romero.

4. La Modernidad como una época de la representación tiene su límite y su aparición con la *res cogitans* cartesiana. Éste sería su inicio y estaría caracterizada por la determinación del ser como objeto contrapuesto y para un sujeto en la forma de la *representación*.

IDEAS, VISIÓN Y CONOCIMIENTO

La cultura griega enfáticamente plástica, articulaba por el lenguaje las experiencias de ver y de pensar. *Eidos* forma o figura es el concepto afín a *idea*. La filosofía y la historia de las imágenes del mundo son, en cuanto cosmovisión, una historia de visión y pensamiento.

De las dos formas básicas del mirar que pensó el mundo griego, el mirar receptivo o pasivo y el activo o dinámico, se puede decir que ambas son reales, en el sentido de que la experiencia que se tiene de ellas es universal. La visión es la frontera móvil (dinámica) entre el cuerpo, el mundo externo y el sujeto, ya como recepción de estímulos (de luz, concepto que será fundamental para la noción cristiana) o como el movimiento que realiza para la visión de algún objeto que el sujeto diferenciará, conocerá y reconocerá. Recortará de la continuidad de la naturaleza-mundo las imágenes. Medirá, definirá, distinguirá, es decir, juzgará.

Hay una percepción visual «sin un acto intencional», un simple estar en el mundo, y hay una experiencia del mirar resultado de una mirada activa, como consecuencia de estar en el mundo, separado de él y de sí mismo. En el primer caso el cuerpo posee un ojo que *está viendo*. En el segundo, el hombre exclamará: «He visto el *orden* y la *armonía* de las esferas que conforman el mundo». En este último caso ha realizado un juicio sensible y la experiencia se ha transformado en el orden de las formas y las ideas. Estos dos momentos explican el extrañamiento, la sorpresa y el reconocimiento en el *arte*. Éste requiere un mirar activo y es a su vez, en cuanto experiencia analítica del conocimiento, el origen del mismo. Aparentemente ambas situaciones (la potencial y la actual) tienen el mismo soporte físico: el ojo, la luz, los cuerpos exteriores y el cuerpo humano (propio). Las diferencias que aparecen entre una y otra se evidencian a través de la epistemología griega: hay una concepción idealista de la mirada como captar, buscar, reconocer, junto a una concepción sensualista como el proceso de diferenciación inmanente entre el hombre y el objeto.

Es muy conocida la sospecha de Platón hacia la experiencia de los sentidos y los juicios contra la falta de verdad en las obras figurativas. No obstante, la ambigüedad de Platón se aprecia cuando después de

criticar a los *mimetikai téjnai*, quienes sólo imitan la apariencia sensible del mundo natural son superados por aquellos artistas que son comparables a «los jefes de la ciudad». En *La República* 484d, dice:

«-¿Y no es cuestión clara -proseguí- la de si conviene que el que ha de guardar algo sea ciego o tenga buena vista?

-¿Y cómo no ha de ser clara? -replicó.

-¿Y se muestran en algo diferentes de los ciegos *los que de hecho están privados del conocimiento de todo ser* y no tienen en su alma ningún modelo (*paradeigma*) claro ni pueden, como los pintores, volviendo su mirada a lo puramente verdadero y tornando constantemente a ello y contemplándolo con la mayor agudeza, poner allí, cuando haya que ponerlas, las normas de lo hermoso, lo justo y lo bello (*kalón te peri kai dikaión kai agathón*) y conservarlas con su vigilancia una vez establecidas?

-No, por Zeus. No difieren mucho⁵.

La ambigüedad y las sospechas de Platón en los textos citados, más allá de sus consideraciones sobre la pintura expresan la primacía de la vista como el más bello y excelso de todos los sentidos. En *El Timeo*, (47a-c) dice: «La vista es, en beneficio nuestro, de la mayor utilidad. Ninguna de las disertaciones que actualmente cabe hacer del universo se hubiese hecho nunca si los hombres jamás hubiesen visto los astros, el sol o los cielos.» El conocimiento del mundo procede, según este pasaje, del mundo natural y de la luz que se obtiene por la visión y la verdad de la *Idea*. A partir de la comparación entre el jefe de la ciudad y el pintor, la visión deja de ser una mera experiencia natural y la mirada se transforma, «tornando constantemente a lo puramente verdade-

5. *La República*, Libro VI, 484d. Ediciones Altaya, 1993, p. 272. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano.

En 501a-b del mismo Libro confirma la comparación:

«-Y después de esto, ¿no crees que esbozarán el plan general de gobierno? (*schema tes politeias*).

- Y luego trabajarán creo yo, dirigiendo frecuentes miradas a uno y otro lado, es decir, por una parte a lo naturalmente justo y bello y temperante (*sophron*) y a todas las virtudes similares y por otra a aquellas que irán implantando en los hombres mediante una mezcla y combinación de instituciones de la que, tomando como modelo lo que, cuando se halla en los hombres, define Homero como divino y semejante a los dioses, extraerán la verdadera carnación humana.

«... No habrá pintura más hermosa que ésta».

ro», en una experiencia de comprensión que ya no es la simple sensación como forma inferior del conocimiento. La pintura en cuanto experiencia del hacer se transforma en «paradigma» de conocimiento. Panosfky, en un comentario del Libro X de *La República*, escribe: «O el artista crea copias exactas que, en el sentido de la *mimesis eiskastiké*, reproducen el contenido de la realidad sensible, siguiendo lo verdadero, y por tanto se contenta con una inútil duplicación del mundo fenoménico que sólo imita las Ideas, o bien crea simulacros inexactos y engañosos que, en el sentido de la *mimesis phantasniké*, empequeñecen lo grande y agrandan lo pequeño, para *engañar a nuestra vista imperfecta*, y entonces su obra aumenta la confusión de nuestra alma y está, en honor a la verdad, en un nivel inferior al mundo de lo sensible, como *tritón ti apo tes aleteias*»⁶.

El interesante comentario de Panosfky muestra la experiencia fenoménica del proceso que va de la mirada al objeto producido, la pintura. Es el proceso intelectual de la mirada la que lo convierte en disposición para el conocimiento de lo justo, lo bello, lo bueno y la norma. De otra parte, la pintura como lo producido es sólo una *tejne*, (no una obra de arte como lo pensamos hoy). Para Platón las obras que resultan de la actividad del *mimetiké tejne* sólo logran alcanzar su condición de *eidolón, eídos y eikos*⁷.

En Aristóteles estas imágenes aparecen como las fuerzas diferenciadas que se imprimen, en el proceso sensorial, en el órgano en cuanto parte *pasiva*. En *La Metafísica* (980a) a partir de su afirmación de que todos los hombres desean por naturaleza saber, recurriendo a la experiencia de los sentidos y en especial el de la vista, advierte que, no sólo cuando tenemos intención de obrar sino incluso cuando ningún objeto práctico nos proponemos, preferimos el conocimiento visible a todos los demás que nos dan los otros sentidos. Y la causa es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y distingue

6. E. Panosfky, *Idea*, Ediciones Cátedra, 1989, p. 15

7. El error de Panosfky radica en establecer un juicio estético contemporáneo para el «arte griego». Igualmente, parece perder de vista que la imagen es lo que se imprime sobre el órgano en el proceso sensorial y sin la «conformidad» que existiría entre el sujeto y el objeto en el caso de la ley, que mediante la actividad del filósofo se puede expresar en la Idea.

entre ellos gran número de *diferencias*⁸. En Aristóteles, con la primacía de la vista las imágenes configuran el ámbito de la sensibilidad y en el proceso de la percepción sensorial, lo que va del cuerpo al objeto es un espacio de la sensibilidad, un devenir sensible, un en-torno, una fuerza mediadora. Y es sólo en esta «fuerza» mediadora que aparecen las diferencias. En *Acerca del alma* (423a hasta 424a) Aristóteles nos sugiere suponer «una ‘membrana’... de donde resulta que esta parte del cuerpo (la carne) parece actuar (respecto del tacto) como actuaría (respecto de los demás sentidos) una capa de aire en la que estuviéramos congénitamente envueltos: en tal caso nos parecería que percibíamos el color, el sonido, y el olor con *un único órgano* y que vista, oído y olfato eran *un único sentido*. Pero el caso es que al estar separado el *medio* a través del cual se producen los movimientos susodichos órganos se nos presentan claramente como diversos». Y por tanto la experiencia del mundo externo es diferenciada.

Hay una experiencia sensible que en cuanto experiencia estética no tiene nombre, por tanto, la función del poeta y del filósofo es nombrar lo sensible. «Todo lo percibimos a través de un medio que, sin embargo, nos pasa inadvertido» (423b 5-10). Se diferencia, por tanto, en la sensación (*aisthesis*) el órgano sensorial como lo pasivo y el agente como lo activo que se imprime y deviene «sentido». En 422a 19, se puede leer: «Y así como la vista tiene por objeto no sólo lo visible y lo invisible -la *oscuridad* es también invisible pero es también la vista quien la discierne-, sino además lo *deslumbrante* -que también es invisible pero de manera distinta que la oscuridad-, el oído tiene por objeto no sólo el sonido y el *silencio*, audible aquél e inaudible éste, sino también el sonido excesivo: éste es al oído como lo deslumbrante a la vista ya que el sonido excesivo y violento resulta en cierto modo tan inaudible como el tenue; téngase en cuenta que «invisible» se dice no sólo de lo que es totalmente invisible -«imposible» se dice en este sentido en relación con otros temas-, sino de aquello que, aun siendo naturalmente

8. «Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo así, a todos los otros. Y la causa es que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias». Aristóteles, *La Metafísica*, Editorial Gredos, 1990, (980a).

visible, no se ve o se ve mal...»

El agente es la fuerza de cambio o modificación sobre el órgano sensorial en cuanto lo pasivo de la experiencia perceptiva. Esta fuerza (lo propio del agente) produce una alteración en el paciente y la *aisthesis* es aquí «afección, diferencia, movimiento y cambio». Es en este proceso donde se establecen los ámbitos de la *interioridad* y la *exterioridad*.

La experiencia estética (*aisthesis*) sólo lo es en cuanto se produce una *diferencia* entre los órganos internos y la exterioridad en la que se dan los objetos. El órgano como lo interno no percibe los objetos por el simple contacto externo⁹. En 417b 19 Aristóteles explica: «...la sensación en acto ha de considerarse análoga al acto de ejercitar la ciencia, si bien entre uno y otro existe una diferencia: en el caso de aquél los agentes del acto -lo visible, lo audible y el resto de los objetos sensibles- *son exteriores*. La causa de ello estriba en que mientras la sensación en acto es de objetos individuales, la ciencia es de universales y éstos se encuentran en cierto modo en el alma misma. De ahí *que sea posible inteligir en sí mismo a voluntad, pero no sea posible percibir sensitivamente en sí mismo*, ya que es necesaria la presencia del objeto sensible».

Entre la interioridad y la exterioridad la relación no es de igualdad sino de diferencia. Se perciben las *diferencias*, y es a partir de estas *diferencias* que los objetos sensibles devienen *sentido* en razón de un *espacio* que es fundamentalmente visual. En este *espacio mediador* se produce la afección. En 424 a se afirma: «Percibir sensitivamente es, en efecto, sufrir una cierta afección, y de ahí que el agente haga que esta parte -que está en potencia- sea tal cual él mismo es en acto. Ésta es la razón por la cual *no percibimos lo que está igual de caliente, frío, duro o blando que el órgano y sí los objetos que están más que él*: es que el sentido es a manera de un *término medio* entre los contrarios sensibles. Por eso mismo discierne los objetos sensibles, porque el *término medio es capaz de discernir*, ya que respecto de cada extremo viene a ser lo contrario». La intelección de la experiencia sensible se ha transformado en un juicio de la sensibilidad a partir de la cual se pueden predeter-

9. Incluso en el caso del tacto «los objetos situados directamente sobre la carne se perciben, luego la carne es únicamente un medio para el sentido del tacto». (423b 23). La experiencia sensible de lo áspero, lo rugoso, lo liso, lo frío, lo caliente, lo húmedo puede ser sentida sin que el cuerpo entre en contacto con el objeto.

minar las acciones y los objetos estéticos.

Para Aristóteles el sentido de la vista tiene la capacidad de lograr el mayor número de diferenciaciones en la formación de la espacialidad externa. El sensible que le corresponde es el color. «Puesto que percibir con la vista es «ver» y lo que se ve es un color o bien algo que tiene color, si aquello que ve, puede a su vez ser visto, será porque aquello que primariamente ve posee color... Es evidente que «percibir con la vista» tiene más de un significado: incluso cuando no vemos, distinguimos con la vista la oscuridad y la luz, aunque no de la misma manera». (425b 20) El color en el devenir de la experiencia sensible es la cualidad que cubre los objetos sensibles. El medio de este sensible es la «transparencia», lo que permite que de todos los cuerpos algo *transparezca*. Es aquello que deviene color para un sujeto y que le posibilita al «sentido en acto», la vista, la visión de los colores. «Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra «imaginación» (*phantasía*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz» (429a). La «imaginación» es el devenir de la «sensación» (*aisthesis*), de aquí que las «imágenes» se conserven desprendidas de los objetos siendo «semejantes» a las sensaciones. El *eidos*, el *eidolón* o *eikon* logra constituir de esta manera la visibilidad del objeto sensible. La imagen (*phantasma-tos*) es el devenir presencia de la ausencia y la mirada es la experiencia de lo visible, a partir de lo cual podemos concluir que la mirada es anterior a la vista (al ojo) y que produce la visión (el ojo)¹⁰.

10. Este proceso en el que la mirada deviene del ojo y «sentido de la vista» llegando a constituir una *cosmovisión* se puede explicar para la experiencia contemporánea por los recursos de las «prótesis visuales» generadas por la cultura contemporánea. Paul Virilio, en su texto *Máquina de visión*, presenta elementos de análisis de la mirada virtual. «...hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar igualmente ese desarrollo de la imagería virtual y la influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin anunciar también esta nueva *industrialización de la visión*, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas (...) y la producción de una *visión sin mirada* ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: *la industrialización de la no mirada*». *Máquina de visión*, Ed. Cátedra, 1989, p.p. 77 y 94.

LOS SIMULACROS DEL MUNDO Y EL CUERPO DEL HOMBRE

El mundo se da al ojo humano, según los discursos de Epicuro y Lucrecio, porque la naturaleza desarrolla un movimiento constante, desprendiendo de la superficie de los seres los simulacros (*eidola*), imágenes¹¹ que duplican sutilmente la forma superficial de las cosas. Los simulacros por sus materiales, son tenues, vienen al encuentro de nuestros ojos, traídos por los finos rayos de luz solar, estelar o lunar. Son esas figuras invisibles que entrando por nuestras pupilas o quedando impresas en nuestras retinas, se nos aparecen como imágenes de la naturaleza y de los hombres.

Los ojos reciben, pasivamente, con placer o displacer, mientras están abiertos verdadera diversidad de figuras, formas, colores, nubes de átomos que se ofrecen al hombre en movimientos continuos. El encuentro de este efecto tiene el nombre de conocimiento. Para conocer basta abrir bien los ojos en un espacio iluminado y escoger las sutiles imágenes del mundo. Conocer es estar en un gran espacio de partículas luminosas que aprehendemos por la *aisthesis*. Conocer es ser invadido por las imágenes de un cosmos luminoso. En «La carta a Herodoto» (49 a 50)¹² podemos leer: «Tenemos que creer que nosotros no sólo vemos la forma de los objetos mediante emanaciones externas, sino que incluso pensamos por medio de éstas (...) La imagen que nosotros percibimos a través del intelecto o de los sentidos -ya sea de la forma o de los accidentes- es la misma forma del sólido, causada por la conservación continuada del simulacro o por un residuo de éste».

El saber poético filosófico de esta materia está también en Lucrecio, cuyo poema texto *De la naturaleza de las cosas*, se detiene en la descripción de las «efigies y figuras de cosas» que cubren los cuerpos y vagan por el espacio. Es «el movimiento eterno que arrastra los átomos espontáneamente en el espacio».

11. Véase *La carta a Herodoto* (46), *Obras*, donde dice: «Existen también imágenes con la misma forma que los cuerpos sólidos, pero cuya ligereza es muy superior a la de los objetos visibles. (...) A estas imágenes las llamamos «simulacros». Pensemos que el movimiento que se produce a través del vacío sin encontrarse con ningún obstáculo es capaz de realizar todos los recorridos que podamos imaginar en un tiempo inimaginable». Epicuro, *Obras*, Ed. Altaya, 1994. p.p. 13-14

12. *Ibid.*, p.p. 15-16.

"Pruebas de la existencia de los simulacros

Pues de la superficie de los cuerpos
digo salir efigies y figuras
de gran delicadeza, que llamamos
membranas, o cortezas, porque tienen
la misma forma y la apariencia misma
que los cuerpos de donde se separan
para andar por los aires esparcidas»
(Libro IV, 65,70)¹³

«... Luego por medio de la imagen vemos;
sin ellas no podemos ver los cuerpos.
Giran los simulacros de que hablamos
y en toda dirección se arrojan siempre:
más como sólo vemos con los ojos,
a do los dirigimos nos los hieren
con su color y forma los objetos,
y la imagen nos hace que veamos
la distancia que media hasta las cosas
(...) entonces la distancia conocemos.
(Libro IV, 331,345)¹⁴.

La teoría lucreciana de las partículas (*corpora*) viene a nuestros ojos produciendo el fenómeno de la visión. Es la poesía *sensualista* de una luminosidad que se ofrece al hombre y penetra toda su sensibilidad, «pues, es la misma causa que mueve al tacto y a la vista».

Es preciso partir del mundo para el sujeto. «En las imágenes parece residir el principio de la visión, y sin ellos ningún objeto puede aparecer» (IV). Lo que interesaría a una teoría estética moderna es aprender (conocer) la vitalidad perpetuamente en acto en esa materia productora de sensaciones. «En todos los cuerpos se esconden y se reflejan en todos los sentidos (para la sensibilidad) emanaciones diversas, efluvios sin tregua ni reposo». Ya que nuestros sentidos están siempre afectados por todos los objetos y podemos percibir forma, perfume, sonido, etc». (IV).

En esta epistemología de los sentidos, éstos nunca tienen error: apenas reciben un torrente de partículas y simulacros. El error es propio de

13. Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Orbis, 1984, p. 239.

14. *Ibid.*, p. 247.

los vicios del alma¹⁵. Es el juicio que interpreta falsamente lo que los sentidos sutilmente le conceden. «Los ojos no pueden conocer las leyes de la naturaleza. Por esto no se debe atribuir a la mirada los errores del espíritu».

«Aun los cuerpos expuestos a la vista
son para el alma, si ella no se aplica,
como si cien mil leguas estuvieran:
¿a qué viene admirarse de que el alma
deje escapar los simulacros todos
menos los que la tienen ocupada?
Tal vez abulta el alma simulacros,
y nos lleva al error y nos engaña...»
(Libro IV, 1115, 1120).

¿Puede ir el espíritu delante de la apariencia? A Lucrecio no le importa la identidad del ser sobre los simulacros en movimiento. Al artista sólo le interesa el espectáculo de las *imágenes y formas errantes* emanadas de los cuerpos luminosos.

Ese mirar al «vacío y espacio» lleno de «emanaciones continuadas» no induce a la contemplación de cualquier «sentido» inherente al cosmos o la vida de los hombres. No se divisa un itinerario, ni parece haber un *telos* en el camino temporal entre los simulacros. «La vida es un recurso de luz». El nacer es un vivir para la luz. Morir es perder la luz. Es un mundo de emanaciones y dispersiones luminosas que se apagan para los que mueren. Nada depende de la conciencia ni obedece a su voluntad¹⁶.

Gracias a Venus, fuerza de amor, los hombres pueden «aportar márgenes diversas de luz». A diferencia de Platón, Epicuro y Lucrecio no encierran al hombre en una caverna donde le llegan sombras y reflejos del mundo. Al contrario, en el breve período de la vida de cada mortal, éste es iluminado por las gracias de la luz y el don de la visión. La luz semeja los campos, llena los aires, se disemina en colores. Lo visible es

15. Epicuro, en (51) de *La carta a Herodoto* ya citada, se expresa del error como sigue: «Pero no existiría el error si no poseyéramos además nosotros mismos otro movimiento que, aunque esté unido al *acto aprehensivo*, posee también *capacidad de discernir*. Es por este movimiento por lo que, si no se obtiene la confirmación o se encuentra un testimonio contrario, se origina el error y, si se halla la confirmación o no hay testimonio contrario, hemos alcanzado la verdad», p. 17.

16. Véase Lucrecio, «Contra las causas finales». Op. cit.

una *epifanía* sagrada que no precisa de dioses, es el cielo, espléndida luz difusa. Coherente, la mirada que nace para la luz, contempla también su muerte. Sólo la muerte no muere en ese perpetuo cielo de nacimiento y destrucción. «Esta vida mortal, la muerte inmortal la destruye». (Libro III).

El mundo «imaginado» por el epicureísmo es el espectáculo móvil de las emanaciones luminosas de los objetos del mundo contemporáneo. El arte actual no es un objeto único que constituya una entidad de formas estables. Es por el contrario un movimiento continuo, una experiencia mediadora del sujeto consumidor o receptor a través de un objeto que se transforma de manera permanente. El espacio externo se ha transformado por excelencia en una experiencia estética llena de elementos plásticos que componen los lugares del hombre como un escenario: las formas naturales y artificiales de la luz, la composición de los objetos naturales, las plantas, el agua, los instrumentos electrónicos y electromagnéticos que adquieren su mayor concreción en la *imagen nocturna*, todo esto integrado a las formas que adopta la identidad individual mediante las formas del vestir, del peinado, de la odorización (perfumería), del maquillaje y la alimentación.

LA MIRADA QUE TRASCIENDE LA VISTA

Contemplando la misma naturaleza vista por los epicureístas el mirar filosófico puede concebir, en vez de la dispersión que aturde, la concentración. En vez del movimiento infinito de partículas flotantes, un ser primordial que a todo precede y a todo trasciende: el *uno* y *todo*.

Esa unidad, difícil de aprovechar en la diversidad de los fenómenos podrá ser conocida por la experiencia interior en la mente que se refleja y se confirma en la permanente identidad consigo misma. Fuera del mundo también hay un camino para el *uno*. Es lo que se logra meditando sobre las propiedades inmutables de las cosas mutables: La forma, que la geometría extrae y diseña. El número, que la matemática determina. En el interior, la mente (el alma) siempre pura. El mundo es transparente para la mente translúcida.

Ese pensamiento será elaborado, a partir de la tradición pitagórica, por la dialéctica de Platón y encontrará una derivación en Plotino que

delimitará el camino gnóstico-dualista de toda la filosofía neoplatónica que será teologizada por Agustín.

Al fundirse con lo teológico el espíritu busca la superación de la finitud carnal, aliviando al filósofo de la angustia de la muerte. Fijar el ojo de la mente en las formas puras es el método que conduce al rescate del alma amenazada por la desagregación (desintegración) del cuerpo; trascender al ojo físico es tener acceso a un mundo que desconoce la inmortal ley de la muerte. El platonismo es la educación de ese otro mirar.

No todo mirar disponía de la misma capacidad de contemplar. Existe el mirar sensación, el ser tocados por los rayos de la luz, materia privilegiada de la teoría sensualista. Pero, este ver-sentir es una condición precaria para el pensamiento platónico-cristiano, porque no consigue por sí solo la idea de la cosa, el *Eidos* que informa (conforma) cada ser. Nos da apenas una apariencia, un reflejo disminuido, una sombra insubsistente de la esencia inmutable. Da el *Eidolon*, la imagen, el simulacro, no la forma imperceptible que el geómetra intuye y que constituye su mirar capaz de abstraer los objetos, los números, las propiedades invariables. Con el número, el geómetra puede pensar libre de la contingencia de los fenómenos. Quien no vea la relación entre los lados de un cuadrado y su diagonal, y el número que de ésta resulta, no es digno de entrar en la Academia. La geometría, la ciencia de las formas imperceptibles es la puerta de entrada a una filosofía racional pura. He aquí uno de los fundamentos del arte moderno. La ceguera -dice Sócrates en *El Fedón*- es la pérdida del ojo de la mente.

El dualismo está sólidamente implantado: corpóreo y espiritual estando entre sí como lo engañoso y lo veraz, lo contingente (perecible) y lo eterno, lo múltiple y lo uno. La opacidad de los cuerpos es un obstáculo que la virtud ascética, tanto como la razón matemática, deberá transponer.

¿Cuál es, entonces, la actividad propia de la contemplación? Nombrar. La doctrina que la *anamnesis* funda es la posibilidad mental de una visión (interior) que alcanza al reino del pasado, venciendo en este acto los límites del presente, que es finito y mortal (contingente como todo tiempo corpóreo). Quien nombra, en cuanto nombra, está triunfando sobre la muerte. La reminiscencia es (el) presente (la) (presencia) de los muertos, la memoria platónica sólo es posible porque postula una energía

interna capaz de resistir al desvanecimiento de las sensaciones.

De un lado, memoria, luminosidad del espíritu y sobrevivencia se llaman y se completan; de otro, desvanecimiento, opacidad, muerte. Dos dimensiones de la existencia, dos formas de la mirada.

EL MIRAR CRISTIANO

La herencia de la epistemología antigua, que el racionalismo clásico retomará, es una herencia dilemática: el conocer por los sentidos, el conocer por la mente. Este dilema, que la gnosis profundizó en los primeros siglos, no se encontrará de modo original porque el Nuevo Testamento funde el «espíritu que habla» y la carne. «Quien me ve, ve al Padre». Es la palabra de Cristo que deja evidente por su imagen visible, corpórea y humana, la identidad del hijo del Hombre y Dios padre. Identidad y palabra.

La misma visión que contempla el hombre, aquí y ahora, alcanza en este acto de percepción la divinidad, «que está en el cielo y entre vosotros», y que está dentro de vosotros. No hay una contraposición estructural. La visión penetra la humanidad (corporalidad) de un hombre llamado Jesús, capta en un solo instante su figura corpórea y su realidad espiritual. No es un conocimiento de simulacros o de emanaciones de los cuerpos. Tampoco es un conocimiento de sombras, copias o reflejos que remiten a las *ideas* trascendentales de la visión. Es un conocimiento de la persona. Conocimiento de un ser cuyo cuerpo -alma se da a la mirada que la contempla. «El logos se hace carne y habita entre nosotros». No sólo es afirmada la identidad dialéctica, de la transformación-mutación del espíritu al cuerpo en el cual la mente divina entra en una historicidad concreta a través de Jesús.

Corporeidad e historicidad que no tienen valor de verdad en la tradición platónica encuentran aquí su lugar. La transformación del logos y su participación entre los hombres es un acto amoroso y libre, una expansión de la mente creadora. Diferente del *eros* griego que subía de lo sensible a lo espiritual, de lo bello físico a lo bello absoluto, renunciando a la precariedad del cuerpo, la *gracia* (*agapé*) habita entre los hombres en cuerpo y alma. La imagen de la ascensión corporal de Cristo ¿qué sentido tiene? Él cuerpo ya no es un instrumento para el caminar

de las almas de encarnación en encarnación, como lo aseguraban los órficos y Platón; al contrario, cuerpo y alma son indisolubles. Y es su separación la que debe ser considerada como un momento orgánico y transitorio.

La raíz de la diferencia entre la antropología cristiana y la metafísica neoplatónica y gnóstica se encuentra en el Viejo Testamento. En Génesis I, 26 Dios dice: «Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza». Y en 5, 1-3 «Cuando Adán completó 130 años generó un hijo a su semejanza como su imagen y le dio el nombre de Seth». Esta imagen semejante es en el griego *eikon*, precisamente el mismo *eikon* con el que Pablo llama a Cristo en su segunda epístola a los corintios (4,4): «imagen de Dios».

El sentido fuerte de *eikon* es la visibilidad que produce, directamente, sin mediciones «simbolizantes», la afinidad entre lo que aparece y lo que es. «Imagen visible del Dios invisible» (Epístola a los Colosenses 1,15). La iconicidad resulta de una intención de superar la dualidad. No es una imitación, es una aparición (apariciencia) corporal.

El *itinerarium mentis* superará todo cuanto llega al hombre por la vía corpórea. Constituirá la certeza de una íntima unión de cuerpo y alma que recibirá tratamiento formal en autores como San Alberto Magno, Roger Bacon y Santo Tomás. San Alberto llama «paradigmas a las formas que están en la materia» y las imágenes son de éstas «ya que la imagen imita» y llama «formas a las ideas, porque están fuera y dan la forma... *Ejemplar* es propiamente aquello a cuya semejanza se hace algo mirándolo y no configurándose o coextendiéndose con ello; de ahí que las ideas se llaman ejemplares en el sentido de que el *artífice* de la naturaleza mira a ellas cuando produce las formas sustanciales. Idea viene de *eidōs* griego, que suena primero la forma, como «hyle» suena la materia prima»¹⁷. Posteriormente en *Sobre el alma*, en el tratado III, «sobre los sentidos», afirmará que sólo el hombre goza de las percepciones logradas por los sentidos y por el más excelso de ellos que es el de la vista. Los sentidos causan agrado y complacencia porque constituyen el fundamento del conocimiento¹⁸ elevándose sobre «grados y

17. Véase San Alberto Magno, *Comentario a los «Libros de las sentencias»*, artículo 14 (1.610) en *Los filósofos medievales*, Vol. II, BAC, 1979, p. 159.

18. *Ibid.*, p. 191. En, *La Metafísica*, Lib. 1, trat. 1, Cap. 4.

modos de abstracción». En el primer grado de «todo aprehender que es un recibir la *forma* del objeto» «se abstrae y se separa la forma de la materia... El segundo grado consiste en que se separa la forma de la materia y de su presencia, pero no de las condiciones materiales; esa aprehensión la hace la facultad imaginativa... El tercer grado es aquél por el cual obtenemos conocimiento no sólo de los objetos sensibles, sino también de algunas intenciones... y el cuarto y último es el que aprehende las quiddades»¹⁹. El principio de este proceso es la visión, sentido a través del cual se descubren las diferencias en las «formas primeras de todo lo corpóreo».

Roger Bacon justificará el interés e importancia de la «ciencia experimental» en la sexta parte de su *Obra mayor* a partir del sentido de la vista, ya que ésta es la única que nos revela las diferencias entre las cosas y sirve de guía para seguir cuanto conocimiento cierto hay en «las cosas celestes y las cosas de la tierra»²⁰.

El *itinerarium mentis in Deum*, el acceso a la divinidad que San Buenaventura²¹ hereda de San Agustín, está contenido de antítesis radicales que expresan el dualismo de fondo. Así, la gracia se opone a naturaleza, el cielo a la tierra, la ciudad de Dios a la ciudad de los hombres. El itinerario es tránsito del estado de pecado a la salvación espiritual. Santo Tomás advierte «El arte imita a la Naturaleza en su modo de operar. (1, q.117, a.1) Las cosas naturales dependen del intelecto divino, como las cosas hechas con arte dependen del intelecto humano».(1, q.17, a.1)²². Aquí la naturaleza es la causa de las formas naturales y presupone que la materia y la obra de arte no se atribuye al instrumento sino al artista. «La «naturaleza» de que se trata es la Natura naturans,

19. *Ibid*, p.p. 180-181.

20. *Ibid*, p.p. 830-838.

21. Véase en «Itinerario de la mente de Dios», capítulo V, (2.848) 4, donde San Buenaventura escribe: «Es, pues, cosa extraña la ceguedad del entendimiento, que no considera la que ve primero ni aquello sin lo cual nada puede conocer. Y es que así como el ojo, atento a las diferencias de varios colores, no ve la luz en cuya virtud ve lo demás, y aún cuando la vea, no la advierte, así el *ojo de nuestra mente*, aplicado a los seres universales y particulares, no advierte el ser que está sobre todo género, aunque sea éste lo primero que a la mente se ofrece y las demás cosas no se presentan a ella sino por ese mismo ser», p. 800.

22. «Dependent autem ab intellectu divino res naturales, sicut ab intellectu humano res artificiales. Dicuntur igitur res artificiales falsae simpliciter et secundum se, inquam deficiunt a forma artis: unde dicitur aliquis artifex opus falsum facere,

Creatrix universalis, Deus y no de la Natura naturata». El arte cristiano es fundamentalmente formal e intelectual, como se expresa regularmente en las obras de los autores cristianos, «inmaterial y espiritual». La Belleza es la experiencia de la mirada interior y el conocimiento de la Luz divina. El artista trabaja con el «intelecto». En la filosofía cristiana la obra (*opus*) como arte es propia del artista, mientras que la «obra» como artificio, en cuanto cosa hecha, lo es mediante el arte. «El artista opera por la palabra concebida en su mente y por el amor de su voluntad hacia algún objeto (fin)». (1, q.45, a.6)²³. Esto explica el caso de la creación por el «Divino Arquitecto».

La evidencia de las últimas potencialidades del mirar cristiano es la *encarnación* que se expresa verso a verso en el *itinerarium mentis de La Divina Comedia* de Dante. ¿Cuál es la gran visión de Dante? Su viaje es una epifanía y una secuencia de visiones. La materia prima de la visión es la imagen ¿pero, cómo pueden las almas, por fuera de su cuerpo terrestre, ser vistos y ver, hablar, llorar, imprecarse, suspirar, manifestarse, todo esto de una manera corporal? Esta perplejidad encuentra una solución en el canto XXV del «Purgatorio» en «Acerca de la generación del alma». Las sombras de los seres forman, como el aire donde se mueven cuerpos sutiles, según la explicación de Estacio²⁴. La forma visible de las almas, sus cuerpos sutiles son el objeto de la mira-

quando deficit ab operatione artis». Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, Edición bilingüe, BAC, 1959, Tomos 1, p. 452.

Para las demás citas véase la misma edición.

23. «Deus est causa rerum per suum intellectum et voluntatem, sicut artifex rerum artificiarum. Artifex autem per verbum in intellectu conceptum, et per amorem suae voluntatis ad aliquid relatam, operatur». Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, Edición bilingüe, BAC, 1959, Tomos 2 y 3, p. 524.

24. «...Ya, hijo mío, se ensancha y se distiende la virtud cordial del generante donde natura, en cada miembro, entiende. Mas, cómo, de animal, se hace parlante no aún, que en este punto ha errado quien saber poseyó más abundante: que del alma juzgaba separado al posible intelecto su ensañanza, por no encontrarle un órgano apropiado. Abre tu pecho a la verdad que avanza y sabe que, tan pronto como el feto con su cerebro a articular alcanza,

da de Dante. Estos se concretan, se figuran de acuerdo con la orientación de los deseos y los afectos. La modernidad diría: la forma es expresión. La imagen es el significante de la vida síquica, las almas pueden nombrar y llorar sus actos y pasiones.

El mirar de Dante es más preciso que el del el Odiseo homérico en el reino del Hades. El mirar de Dante reconoce personas. Sean hombres y mujeres que expresan afectos y pasiones. La evocación de estas almas hacen de su luto y deseo un tono dramático en los diálogos entre el viajero y los muertos-vivos. Estos personajes tienen una historia, un tiempo. La *comunitas* queda expresada en el primer verso. Se advierte que la dirección se abre hacia la existencia común: nuestra vida. El *itinerarium mentis* es un ir para ver y volver. Dante, después de la contemplación de los últimos cielos y las estrellas que el amor mueve retorna a la tierra y traza la memoria de la visión, el poema.

Las ideas platónicas y aristotélicas de la visión, en una larga tradición durante la Edad Media, dejan ver su fuerza hacia el Renacimiento. De la experiencia de la vista y la mirada dependen tanto la invención como la razón. León Hebreo (el portugués Judá Abravanel) repite las ideas de la Antigüedad clásica ya en el final de la Edad Media. El sentido de la vista es el más espiritual de todos los sentidos. En el microcosmos, en esta pequeña parte del mundo humano el ojo corpóreo es, en relación con las partes del cuerpo lo que la mirada de la mente, el intelecto, es a las virtudes y facultades del alma. «El ojo ve las cosas que están situadas en la última circunferencia del mundo y en los primeros cielos, y mediante la luz capta todos los cuerpos, lejanos y próximos, y todas sus especies sin pasión alguna; conoce sus distancias, sus colores, sus posiciones, sus movimientos y todas las cosas de este mundo con muchas y particulares diferencias, como si el ojo fuese un espía del entendimiento y de todas las cosas inteligibles. Por consiguiente, así como en el hombre (que es un microcosmo) el ojo, de entre todas las

ledo el Primer Motor mira a este objeto
del arte de natura, y ya le inspira
de virtud nuevo espíritu repleto,
que cuanto encuentra activo allí, retira
y mezcla a su sustancia, y sólo crea
un alma que en sí misma vive y gira».

Dante Alighieri, *Comedia*. p. 369. Edit. Círculo de Lectores, 1977.

partes del cuerpo, es como el entendimiento entre las demás facultades del alma; del mismo modo en el macrocosmo el sol, entre todos los corporales, es como el entendimiento divino entre todos los espirituales²⁵». La luz del sol que es la luz primera del entendimiento divino es a su vez la luz de la visión y del entendimiento humanos.

LA EXPERIENCIA SENSIBLE DEL RENACIMIENTO: LA NUEVA MIRADA

El mirar del Renacimiento se llama *perspectiva*, su novedad y su fuerza reside en la re-creación (re-presentación) del *eikon* y la «plástica» de los antiguos y fundar las ciencias de los modernos. Re-hacer el arte clásico y transformar las formas del cuerpo humano. Crear una nueva ciencia y descubrir las leyes inscritas tanto en el vuelo de los pájaros como en la órbita de las planetas. Para este hacer es necesario aprender a mirar los signos de la naturaleza. El mirar del anatomista que observa las finas articulaciones de los cuerpos vivos. El Mirar del biólogo y naturista que tantea con el ojo.

El mirar de lejos, midiendo la distancia de los astros y la «línea» que su movimiento diseña en la bóveda celeste. Como hace Leonardo al geometrizar las imágenes sensibles, transformadas con una cosa mental. En el Renacimiento el ojo del pintor convive armónicamente con el ojo del sabio, resolviendo mediante la práctica figurativa el obstáculo que el epicureísmo y el platonismo no lograron superar: la dicotomía entre el conocimiento por los sentidos y el conocimiento por el alma (espíritu).

En el mundo posmedieval sólo fue posible al Arte, a esta representación (volver a traer) y sólo al arte, realizar, en una perspectiva inmanente, la alianza de cuerpo y alma, apariencia y trascendencia. El Renacimiento es un momento de búsqueda fervorosa de la unidad que rige el macrocosmos y el microcosmos. La síntesis luego se desharía, se tornaría cada vez más problemática a medida que la cultura moderna fue profundizando las líneas opuestas del empirismo y el racionalismo. Siempre que la teoría del conocimiento se distancia del pensar y del hacer artístico, el entendimiento de la percepción se torna problemático y difícil. Sensualismo o

25. León Hebreo, *Diálogos de amor*. Tecnos, 1986, p.p. 206-207.

idealismo se aguzan dando lugar a interpretaciones excluyentes. O los sentidos o la razón son los responsables del saber.

No hay con Leonardo ninguna desconfianza contra los sentidos, como sucederá posteriormente con Descartes y con el Idealismo. Leonardo da Vinci elogia la vista en su *Tratado de la pintura*, 1, 34,: «Quien pierde el sentido de la vista pierde la contemplación y la belleza del universo, y queda como alguien enterrado vivo en una tumba donde sólo puede moverse a duras penas. ¿No veis cómo el ojo abarca la belleza de todo el universo? Es maestro de astronomía, estudia cosmografía, asesora y corrige todas las artes de la humanidad, desplaza al hombre a distintas partes del mundo, es el príncipe de las matemáticas; sus ciencias son las más ciertas, ha medido la distancia y la magnitud de las estrellas, ha dado luz a la arquitectura, la perspectiva y *al divino arte de la pintura*. Oh, excelsa pintura, superior al resto de lo por Dios creado, ¿qué alabanzas pueden hacer justicia a tu nobleza? ¿Qué gentes, qué lenguas pueden expresar plenamente tu genuino quehacer? El ojo es la ventana del cuerpo humano a través de la cual descubre su camino, y disfruta de la belleza del mundo. Por eso el alma permanece contenta en su prisión humana, prisión que, sin la vista, sería un tormento. Gracias al ojo la industria humana descubrió el fuego, recobrando lo que la oscuridad previamente hubo robado. El ojo ha ornado la naturaleza con la arquitectura y con preciosos jardines... ¿Qué no habrá hecho el ojo?... Supera la naturaleza ya que las cosas por ella creadas son finitas, mientras que las cosas que ojo ordena crear a las manos no lo son, como muestra el pintor al plasmar ficciones de lugares, animales y plantas de infinitas formas»²⁶.

La *prima veritá* es el fundamento de una pintura «fíel» a las impresiones visibles, capaz de llevar (refigurar en los muros o en la tela cada matiz, cada sombra, cada mancha que la luz de sus obstáculos (objetos) producen en las superficies. Hay una pintura del movimiento, de los vientos y las tempestades, para cuya re-presentación Leonardo aprendió a ondular las líneas y esfumar las divisiones entre los planos confi-

26. Véase *El tratado de la pintura de Leonardo De Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Edición facsimilar de Don Diego Antonio Rejon de Silva, Colección Tratados, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1986.

gurados, y hasta el tiempo se sabía figurar en el espacio cubriendo el pasado de claro-oscuro e iluminando vívidamente el presente.

Junto con procedimientos técnicos que reducen la cualidad de los objetos, Leonardo se aplica a cumplir con rigor la nueva ciencia de la proyección de las grandezas tridimensionales sobre un plano bidimensional: la ciencia geométrica de la perspectiva por la cual la *prima veritá* también es cosa mental (visión mental).

La experiencia de la mirada renacentista no pierde nada; Ninguna línea, que no existe en cuanto tal en la naturaleza, ni una masa, ni una proporción, ni los tonos. Esplendor de lo real en un obstinado rigor; la pintura es una ciencia de lo real y de la visión. Éste es el fundamento del arte que establece el Renacimiento y permanece en el arte moderno. Se intensifica la visibilidad del objeto para nuestro mirar. En cuanto fuera posible mantener la reducción entre las actividades creadoras y las lógicas habría posibilidad de proponer hipótesis integradoras sobre el fenómeno perceptivo y sus «conexiones» con el *pathos* y la voluntad, instancias de un ser que conoce sintiendo y siente conociendo.

Nuestra experiencia sensible de la mirada es enviada desde el Renacimiento. De allí nos viene el «culto» por la figura y el color, por la perspectiva y el «cubismo». Leonardo, pintor y científico, posibilita al ojo el poder de captar la *prima veritá* (la verdad original) de todas las cosas. «El ojo es el órgano por el cual el entendimiento puede obtener la más completa y magnífica visión de los trabajos infinitos de la naturaleza». Visión y entendimiento están aquí en estrecha relación: el ojo es la mediación que conduce el alma al mundo y traza el mundo al alma. Mas, no es sólo el ojo el que ve; el entendimiento, valiéndose del ojo, «obtiene la más completa y magnífica visión». La verdad del arte es una verdad de cuerpo y alma.

LA MIRADA CARTESIANA

Descartes recoge de la visión renacentista el «ojo central e inmóvil» de la perspectiva geométrica. Ojo y mirada que analiza cuantitativamente la forma que está frente a sí. Ojo y mirada que abstrae medidas, separa los colores y los trata como cualidades secundarias, pues no son objeto de la geometría.

Aquel mirar móvil e intenso que Leonardo juzgará capaz de cubrir toda línea del horizonte; aquel mirar que ve la luz del sol porque «tiene una luz dentro de sí y como centella desprendida de la llama devora el cuerpo entero». Aquel mirar que «ve» el tiempo que representa la memoria en la obra de arte ha pasado a ser un mirar analítico, inmóvil, sólo presente a sí mismo, metáfora de una conciencia autorreflexiva y descarnada.

El espíritu que Leonardo dosificó «como una potencia conjunta del cuerpo», Descartes lo abstrae del cuerpo mismo y le da primacía en el acceso al verdadero saber científico. En Leonardo, la *prima verita* era la verdad que el ojo del pintor cientista captaba por su experiencia y pasaba al entendimiento. En Descartes la única verdad segura es el *cogito*, la conciencia de su propia conciencia de la cual deriva la certeza propia de la existencia: *ergo Sum*.

En la V de las *Reglas para la dirección del espíritu*, escribe: «Todo el método consiste en el orden y disposición de aquellas cosas a las que se ha de dirigir *la mirada de la mente* a fin de que descubramos alguna verdad. Y la observaremos exactamente si reducimos gradualmente las proposiciones complicadas y oscuras a otras más simples».

Sólo hay, pues, para el código racionalista una visión verdadera, una intuición certera y que no está dada por el testimonio fluctuante de los sentidos²⁷. En vez de intersección, separación; en vez de un proceso único ojo-mente-ojo, líneas paralelas que no pueden ni deben confundirse.

En el mismo sentido Kant, en el prefacio a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* califica como de todo puro el modo por el cual la matemática debe determinar *a-priori* su objeto. Y advierte que quien demostró el triángulo isósceles, comprendió que no debía seguir paso a paso lo que se veía en la figura, ni guiarse por el simple concepto de esa figura para aprehender sus propiedades. En cuanto al conocimiento de la física, «se comprendió que la razón sólo descubre lo que ella ha producido según sus propios planes; que debe marchar por delante con los principios de sus juicios determinados según las leyes constantes, y obligar a la naturaleza que responda a lo que la propone, en vez de ser

27. En la Regla 3 Descartes advierte: «Entiendo por intuición no el testimonio fluctuante de los sentidos o el juicio falaz de una imaginación que compone mal, sino la concepción de una mente pura y atenta...» *Reglas para la dirección del espíritu*. Alianza Edit., 1989, p. 75.

esta última quien la dirija y maneje»²⁸.

Hay por tanto un orden interno de la razón, que no sólo es el único adecuado a los discursos matemáticos. La dirección de la ciencia clásico-moderna está circunscrita por este mirar que se ejerce soberano en las *Reglas* de Descartes y la *Crítica* de Kant.

LA MIRADA DEL OTRO: EXPERIENCIA ÉTICO-ESTÉTICA

La rápida indagación hasta aquí realizada permite comprender que no hay *una imagen* que es externa, inmutable, material y sólo forma, frente a *una mirada* que sólo es una forma móvil del cuerpo. No, mirada e imagen no son antitéticas. Mirar no sólo es captar o recibir. La experiencia del mirar se transforma en reflexión, en un movimiento estético y cognitivo que actúa y organiza el entorno. Es la conformación de mundos. La mirada contiene un yo y explica un mundo.

Estas formas de la mirada y los mundos conformados desde esta experiencia nos re-sitúan en las formas contemporáneas de la mirada y las imágenes referidas, en primer término, a una antropología desde la cual se comprenda la naturaleza ético-estética de la producción visual. Sí, el sentido de la visión es la *organización y conformación de mundos*; la cultura, forma que contiene y define los usos y el juego social de las imágenes determina los «modos» de aplicación de estas imágenes que sitúan al hombre en el mundo de la vida: la educación, el arte, el cuerpo y el entorno²⁹, elementos que «forman un síndrome difícilmente disoluble»³⁰.

28. Inmanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. Orbis, t. 1., 1985, p. 88.

29. Entorno se entiende aquí como lo referido a todas las formas de la exterioridad, concepto que ha sido fundamental en la conformación de las imágenes del mundo y que se expresa como una instancia constitutiva de las fuentes morales, del yo y de la ontológica y psicológica del hombre.

30. Jürgen Habermas, en sus *Escritos sobre moralidad y eticidad*, nos advierte que «el arte moderno introdujo, en el ámbito de la subjetividad una hornada» de problemas: la estetización del mundo de las vivencias cotidianas. «Estas culturas se especializan, respectivamente, en cada caso en cuestiones de verdad, en cuestiones de gusto y en cuestiones de justicia. Con esta diferenciación interna de las llamadas «esferas de valor» que representan la producción científica, el arte, el derecho y la moral, se separan en el plano de la vida, elementos que, dentro del mundo de la vida, forman un síndrome difícilmente disoluble». Edit. Paidós, 1991, p. 78.

La educación estética como el modo por excelencia para la «formación» ético-estética del hombre implica un proceso creativo-expresivo y de comunicación (dialógico) en el (hombre) niño y el adolescente a partir de sus propias condiciones biorreceptoras de técnicas de producción de imágenes como la animación fílmica, la actuación teatral, la fotografía, la literatura, las artes plásticas, el dibujo e incluso la creación de imágenes con tecnologías hoy día mal comprendidas³¹.

A esta posibilidad se opone la mirada del racionalismo clásico que examina, disecciona, mide, analiza, pero nunca *expresa*. Es sólo un ojo capaz de percibir el objeto y su objetividad. El cuerpo y el hombre mismo son objetos. La situación en la que está inmerso es un conjunto de objetos, no una exterioridad en la que el hombre existe y reconoce a otro hombre.

El principio romántico exigirá para los seres animados otra mirada que no se confundiese con la percepción físico-matemática de Descartes, Galileo y Newton. Es un modo de mirar que expresa y reconoce fuerzas y estados internos, tanto en el propio sujeto, que de este modo se revela, como en el otro, con el cual el sujeto establece una relación comprensiva. La percepción del otro depende de la lectura de sus fenómenos expresivos, de los cuales el mirar es el que aprehende los significados.

El mirar no es sólo clarividente, es también deseo y pasión. La expresión del mirar es un lenguaje y una posibilidad. Es en el uso de las palabras que los hombres establecen los principios lógicos y expresivos del mirar. El contenido semántico puede ser pensado de nuevo para comprender la fuerza de las imágenes que producen las palabras: *Contemplar(e)*, *con-templum*, es un mirar con fervor religioso, una experiencia sensible casi mística integrada a un espacio sublime, el *templum*. *Considerar (con-sidus)*, expresa el mirar maravillado, así como Pascal miraba con angustia maravillada la luz de los astros. *Respetar (re-spicio)* es el mirar que adopta una distancia debida, el justo término del *prudente*. *Admirar (ad-mirar)*, es el mirar con encanto que mueve el alma hasta la luz del objeto. *Contemplación, consideración, respeto y admiración* nombran las acciones para el reconocimiento del hombre. Mirar no es sólo dirigir los ojos a un lugar de nuestra exterioridad

31. Cfr. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Edic. Siruela, 1992.

para percibir lo «real». Es también un conjunto de acciones que definen la esfera de los cuidados del sujeto. (Velar por los derechos, mirar por un niño, mirar por un proyecto).

El lenguaje de la vida corriente son hechos que nos sirven para investigar los usos y los juegos de los enunciados del mirar. Estar de ojo, no perder de vista, seguir con la mirada, cuidar del ojo ocioso, tener ojo creativo.

El mirar conoce sintiendo (deseando o temiendo) y siente conociendo. Está implantado en la sensibilidad, su raíz más profunda es lo inconsciente. Su dirección es atraída por la intersubjetividad. El mirar condensa y proyecta los estados y los movimientos del espíritu. La expresión del mirar es un acto que puede ser fuerte, poderoso, débil y ligero.

Un acto de acogimiento: dar por lo menos una mirada; conceder una mirada; poner la mirada en los ojos de otro; detallar una mirada. Todo viene a ser una manera de (prestar atención) reconocer, lo que es una señal de esperanza, de favor, de benévola aceptación, (ver con buenos ojos). El mirar es lenguaje de la voluntad y de la fuerza antes de ser órgano de conocimiento.

La corporalidad, immanente en la expresión del mirar, busca y halla sus metáforas en los seres vivos. Corporalidad que siendo pre-categorial no es irracional, pues dispone de «razones» profundas que informan el mirar del hombre en situación. Las varias imágenes que la antropología de la vida corriente describe los modos-de-ser, mediante modos-del-mirar, relativizan toda noción *a-priori* del mirar como espejo de una percepción. Relativizar, aquí, es descubrir las relaciones entre el punto de vista de los procesos intra e intersubjetivos en los cuales el mirar se forma y se mueve.

Situar el mirar es descubrir no sólo sus límites, las determinaciones objetivas que le son propias y su exterioridad, como también explorar la cualidad compleja de su intencionalidad. ¿Qué es lo cautivo y lo libre en la experiencia y el acto del mirar? La hermenéutica de la vida cotidiana, lo estético del mundo de la vida, el lenguaje de la vida corriente con sus símbolos y figuras, apariciones y representaciones, las creencias y las ideas son el camino que permite hacer este ejercicio de interpretación para la comprensión.