
El ver y lo visto según el lugar donde «poner las cosas» en Piero della Francesca

PERE SALABERT

«En verdad no existe dureza originaria; al contrario, lo originario es la fluidez.»

G. W. Leibniz, *Nuevos ensayos acerca del entendimiento humano* (II. XIII.)

«Hemos de proceder con cautela al recorrer la historia del arte y las ciencias: podemos encontrar causas que nunca existieron, podemos reducir a principios universales y permanentes lo que fue producto de la casualidad.»

Hume, «Sobre el surgimiento y progreso de las artes y las ciencias»

«...hemos de preguntarnos... si el mundo, por ejemplo, es una cosa inmensa, si nuestra experiencia apunta a las cosas directamente, si es realmente su propia respuesta lo que recogemos en estado puro o si, por el contrario, no habremos introducido como si fuesen esenciales unos elementos que a decir verdad son derivados y necesitan por sí mismos una aclaración».

M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964)

«Es cosa de la constitución reflexiva propia de su ser el que la luz reúna el ver y lo visible»

H.-G. Gadamer, *Verdad y método* (1975)

1

INTENCIÓN

A poco que se piense, el *ver* y *lo visto* no son los dos únicos factores que integran la operación visual en su globalidad. Aun suponiendo que puedan ser tenidos como extremos de dicha operación en lo que ésta tiene de efectivo, todavía hay que contar con *lo visible*, es decir: todo aquello que se constituye en dato potencial primario para los hechos de la experiencia en tanto que acabada. Es seguro que existe un *hacerse* de la experiencia –un *haciéndose*, quizá mejor–; pero la experiencia de la que nos sea dado hablar se manifestará siempre como algo ya finalizado: es el *hecho*. De modo que entre el *ver* y *lo visto* habrá una diferencia (una distancia) parecida a la que es posible encontrar entre la acción y su efecto, o entre el *hacerse* de las cosas y el hecho consumado. Con

respecto a la experiencia del sujeto, *lo visible* será el ámbito concreto y principio de la acción. Será el lugar de donde el hacerse extraerá su fundamento.

El *ver, lo visto*. Entre uno y otro extremo puede que exista acuerdo cuando el segundo es proporcional al primero según unas *intenciones*. En un planteamiento histórico muy general, o que por el contrario se limite a consideraciones actuales acerca de la mirada, no necesitaríamos demasiada argumentación para sostener que el acto efectivo de mirar implica siempre, más o menos clara, una intencionalidad. Aun así, quizá tengamos que ponderar todavía cómo se manifiesta la voluntad intencional en las diversas orientaciones teóricas acerca de la visualidad. En otras palabras: es aconsejable inspeccionar de qué modo la necesidad de un *sujeto* que configura el «mundo», que hace de él un objeto de conocimiento gracias a la percepción, surge aquí y allá en diferentes planteamientos. En definitiva, resulta también conveniente ver cómo se concibe que semejante operación contribuya a la construcción de este mundo en el sentido de la *representación*.

De modo más puntual, aquí se trata para nosotros de un enfoque cuyo desarrollo, de voluntad generalizadora, fija su atención preferente en el Quattrocento. Y lo hace partiendo de la teoría pictórica y su dependencia de la construcción perspectiva del espacio –base y fundamento del arte de pintar–, aunque adoptando como eje central concreto algunas de las observaciones de Piero della Francesca en su *De prospectiva pingendi*. Tal vez veamos entonces de qué manera hay implícita en todo esto una cierta necesidad histórica. Es una necesidad que cuanto más resistencia opone al realismo medieval (la existencia en sí de una «idea» determinante para la acción), mejor puede ser relacionada con la figura moderna de un sujeto autónomo (la *subjetividad*). Porque la necesidad renacentista, quiero decir la del humanismo moderno, consiste ahora en delimitar poco a poco una instancia decisiva en el proceso de una percepción-conocimiento¹ que accede a inaugurar en cada acto de pensamiento un «mundo».

LA «RAZON INTERNA», LAS «COSAS» Y LAS «FIGURAS»

Dentro de la teoría de la visión, y en sus relaciones con la pintura del Quattrocento, habrá que distinguir desde ahora, por lo menos, tres instancias necesarias: la Idea o *Razón interna* (proto-formas), las *Cosas del mundo* (proto-objeto) y las *Figuras de relación* u objetos propiamente dichos.

De modo general, la *Razón interna* hace referencia a aquella ideación – conjunto de ideas de naturaleza u origen «lumínico»– que según el neoplatonismo sirve de signatura para lo creado y se inscribe con especial preferencia en la mente del hombre. En tanto que el término «idea» (*eidós*) corresponde etimológicamente al ver en sus efectos, la ra-

¹) Algo de esto aparece puesto ya de relieve por Ernst Cassirer en su estudio de Nicolás de Cusa, uno de los exponentes más renovadores de la filosofía renacentista, anterior a Marsilio Ficino, y cuyo pensamiento debió ejercer notable influencia en él. Véase *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuen Zeit*, I, 1906 (aludo a la trad. esp. de W. Roces: *El problema del conocimiento*, I, México, 1986, 1, I). Pueden consultarse también las observaciones de R. Mondolfo en *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, 1969, esp. caps. II y III.

zón interna ya es en cierto modo una «visión» previa y constituye por sí misma la *forma* inteligible, unificada y permanente, de aquello otro que la visión sensible presentará luego de manera múltiple y cambiante. San Agustín ya hablaba de *formae principales*, Ficino hablará de *formulae*, formas². Impresa la razón en el intelecto, la idea se trata en el fondo de una dimensión *formal pura* (aunque potencial) frente al mundo de las formas físicas en su diversidad. Con respecto a las *cosas del mundo*, la *razón interna* no es ahora tanto su existencia previa cuanto su justificación anticipada: *rationes rerum* o conjunto prototípico. Es un esquema de la realidad sensible o bien el esbozo que la precede, y en el curso de la experiencia su función no consiste tanto en aplicarse cuanto en cotejarse con lo visible aparente en busca de su *verdad*³.

En su conocido soneto a la poetisa Vittoria Colonna, Miguel Angel podía escribir que «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto.»⁴ Esto quiere decir que debe haber alguna ley de equivalencia o de proporción entre el «concepto» en la mente y una cierta *previsión* o anticipación de la materia con respecto a la forma. De ahí que la mano del artista deba obedecer al intelecto (Platón buscaba una *téchne* que estuviera refrendada siempre por el *logos*). Y es que más allá de la simple técnica, sólo esta obediencia conseguirá desvelar aquello que en las cosas materiales, así como en el propio artista, es ya potencialidad, anticipación del mundo para la mirada. Claro que en tanto que permanece en su lugar es únicamente esto: *previsión*, *anticipación* o *potencialidad*, no realidad efectiva.

Las *Cosas del mundo* aluden por su parte a lo visible fenoménico. Ahora bien, lo que aquí llamamos «cosa» no es aún, propiamente, el objeto. En este contexto, la cosa o cosas son al proceso visual —una operación nunca ultimada— lo mismo que el objeto es a «lo visto» en su efectividad real. Hablamos del objeto de atención, del objeto de la mirada, del objeto para el sujeto... Frente al objeto manejable la cosa es el fenómeno en bruto, un *proto-objeto*. Intelectualmente es su posibilidad, digamos su latencia. En la sensibilidad coincide con lo superficial y aparente, con lo fugaz e inseguro que *puede ser* objeto de atención. Digamos que en el primer momento de la percepción, la cosa promueve un conocimiento, pero altamente falible, y sólo se asienta *verdaderamente* mediante su transformación en aquello otro que el artista del Quattrocento precisamente busca: el objeto real-analizable en que ha de convertirse su apariencia.

Si la «cosa» es lo perceptible, el «objeto» ya es el resultado de su inversión aléctica.

²) No hay que perder de vista que el concepto de «forma» responde a lo largo de la historia a diversidad de concepciones. Para Aristóteles la forma podía aludir directamente a la esencia o substancia permanente de las cosas. Para los traductores de Platón, la forma (el mundo platónico de las Formas) venía a ser el equivalente de la «idea», habida cuenta que este último término significaba en griego forma exterior o figura. La forma designa de modo más concreto la configuración visible de las cosas según un orden y una proporción, y deriva claramente hacia el concepto —del que nunca estuvo demasiado alejada— de contorno o de dibujo, *disegno* del objeto. La forma sería pues aquella disposición o «figura» de las cosas de cuyo orden depende la belleza. No es extraño que tanto el adjetivo *formosus* como el sustantivo *formositas* (y sus contrarios *formositas* y *formosis*) deriven precisamente de «forma». Vid., para esto, Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, 1987, p. 258.

³) Acerca del concepto de «Idea» y su evolución, hay que ir a E. Panofsky, *Idea*, Madrid, 1977, esp. p. 58 ss.

⁴) Michelangelo, *Rime*, Milano, 1975, n. 151.

En Pico della Mirandola es donde podemos ir a encontrar algo de esta operación cuando al referirse al conocimiento sensible lo considera el grado mayor de la imperfección. La percepción sensorial es imperfecta, primero, porque aun siendo conocimiento no alcanza a ser también *apetición*, es decir, voluntad; y, segundo, porque al estar necesitado de «el órgano tosco y corporal» se queda en la superficie y no llega a lo profundo de las cosas, o «substancia» sin atributos, que en uno de sus sentidos aristotélicos alude a un fondo permanente para lo que hay ⁵.

Las *Figuras de relación* serán entonces el resultado concreto y racional de este acto que transforma la cosa (la cosa cualquiera) en objeto (*lo visto*). Es un acto que la lleva al ámbito de una discursividad y una reflexión en cuya movilidad tiende a perfeccionarse el conocimiento a sí mismo. Ahora bien, esta efectividad «real» adonde conduce la mirada se nutre tanto de lo visible como de la visión. Quiero decir que surge de las cosas del mundo y al mismo tiempo de una actividad del ojo. Por tanto, la función del aparato visual no es exclusivamente receptiva. El ojo recibe, es decir, *ve*, pero a condición de haber mirado activamente. Por eso contribuye a la inteligibilidad del mundo proyectando algún sentido en él. De hecho, por si no estuviese claro todavía, hay que precisar que las *figuras de relación* nombran precisamente a los objetos: *algo que surge más acá de las cosas*. Y los nombran según su característica principal que es la de ser una relación, y como tal relación la base de lo efectivamente visto que ya es *representación* ⁶. En consecuencia, y como ley general del representar pictórico en el primer Renacimiento, la iconicidad de un cuadro debe suponer necesariamente una proporción o una correspondencia entre la razón interna y las cosas a través de la mirada. Su resultado efectivo serán las figuras de relación o los objetos. El origen (y la dependencia) de los objetos es, naturalmente, doble: espiritual por una parte (razón o *fórmula* interna) y física por otra (la materia, que es para Leonardo «il corpo ombroso»). Las figuras de relación constituyen la concreción formal y al mismo tiempo la materia lógica de la visión. De este modo, todo aquello que aparece ilusoriamente representado en la pintura responde a la operación ya ultimada del ver.

LA RAZÓN, SU PERSPECTIVA Y LAS DOS VENUS

Visto a través de (y no sólo *en*) la teoría de Piero della Francesca, el propósito consiste ahora en indagar cómo se produce efectivamente una racionalización del espacio representativo en la pintura del Quattrocento. Aunque también habrá que tratar de averiguar — hasta donde sea posible— de qué modo esta racionalización depende de una «puesta en perspectiva» de los objetos, de las figuras: para el mundo. Lo cual significa que el mundo sólo es (o aparece) *en la distancia*. Y que el progresivo control de esa distancia ha de producir una *objetividad* plena de la visión. Sin embargo, esta objetividad podrá de ser considerada, a su vez, un fenómeno consistente en aceptar y compartir socialmente algo (una teoría de la visualidad) cuyo origen, subjetivo en el fondo, nunca va a permitir una comprobación *empírica* suficiente.

⁵) Además de la *Metafísica aristotélica*, 5. VIII., vid. Pico de la Mirandola, «Del ente y el Uno», cap. V, en: *De la dignidad del hombre* (ed. de L. Martínez Gómez), Madrid, 1984, p. 170.

⁶) En efecto, en su sentido más amplio la esencia de la representación es relacional. Cf. Giorgio Colli, *Filosofía dell' espressione*, Milano, 1969 (aludo a la trad. fran.: *Philosophie de l'expression*, Paris, 1988, p. 18).

Claro que Cassirer podía decir, lleno de razón, que «el “objeto” es ahora algo diferente al puro opuesto, al puro ob-jectum del yo». El antagonismo de sujeto y objeto ya no es tan claro. En cualquier caso, no existe un *sujeto* como ámbito final de la receptividad pura porque es el *objeto* lo que hay que entender como «término al que se dirigen todas las fuerzas productivas, todas las fuerzas verdaderamente activas del yo... *En la necesidad del objeto el yo se reconoce, conoce la fuerza y la dirección de su espontaneidad*»⁷.

Al fin y al cabo, simbolizadora como es, la función de la mirada se encuentra trenzada con una teoría del conocimiento que prefigura ya, de modo bastante claro, su moderno desarrollo.

Así expuesto, todo ello resulta poco más o menos conocido. El acto de ver dista todavía mucho, en semejante objetividad subjetiva, de poder ser entendido como un encuentro que el ojo tiene, gracias a su capacidad de percibir *activamente*, con la cosa o cosas que se presentan para ser vistas... Al contrario, el lugar del encuentro del ojo con su objeto es en el fondo una muestra de lo que por el momento llamaremos –aunque nos adelantemos a nosotros mismos– una *constatación certificadora*. Pero ver constatando se relacionará entonces, necesariamente, con la *pre-visión* antes que con la simple visión. Ver «certificando» lo visible para acceder a lo visto en su efectividad está mucho más estrechamente ligado a un acto de *re-conocimiento* que al conocimiento de las cosas.

Por lo que se refiere al platonismo de la época según se presenta en Marsilio Ficino – puesto que se trata aquí de Piero, y de modo más general del primer Renacimiento como campo central para tal propósito–, habrá que admitir, de buen comienzo, aquella *prelación* del espíritu con respecto al cuerpo. El ámbito de la *razón interna* es lo que indica una participación humana en la *lux* divina, la cual constituye a su vez, en expresión de E. Garin, la «vida secreta» del hombre.

Pero entonces, ¿no podríamos incluso definir al hombre como un secreto que toma cuerpo? Criatura intermediaria, con esa dignidad que le atribuye Pico en su *Oratio*, ¿no es el hombre una fuerza interna, una vida oculta y desconocida, cuya manifestación exterior hay que entender como una promesa a la búsqueda de su propio cumplimiento?

Por lo que respecta al cuerpo, es decir a los sentidos, no hay duda acerca de su papel en la operación de conocer. Pero por tosco que resulte, podría decirse que mientras el cuerpo conoce, la actividad del espíritu consiste únicamente en reconocer. El espíritu reconoce mediante un movimiento que *recupera* las formas sin materia para el orden y la luz. Desde luego que en la perspectiva de Ficino, conocer es «ver sin intermediarios el acto constitutivo de todo ente real, la fuente de la que mana todo cuanto existe», puesto que en lo visible hay alma y vida, que es «la prolongación última de un rayo divino». Su filosofía es por ello una «instigación a sumergirse en las profundidades de la propia alma, porque todo deviene mucho más claro en el seno de la luz interior»⁸.

⁷) E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 1927 (cito de la ed. italiana: *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, 1974, p. 227). La cursiva es mía.

⁸) E. Garin, «Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino», *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, 1981, p. 150, 152.

Para el cuerpo que conoce sensitivamente, excluyendo el pensar, todo es siempre nuevo e importante por igual. Pero para él no hay reconocimiento, no existe recuperación alguna. La percepción sensible descubre a cada paso un mundo nuevo en el mundo de cada día, y así es como la sensualidad tiende a enraizar el cuerpo en él. El espíritu, en cambio, queda rápidamente saciado con todo lo que conoce el cuerpo. Su función consiste en revisar y seleccionar ordenando, para reconstruir una estructura inteligible de la realidad que así podrá mantenerse al margen de lo sensible. De esta manera, y frente a un mundo físico cambiante y diverso, la ligereza del espíritu contemplativo no excesivamente adherido al cuerpo lo lleva siempre a evadirse hacia algún otro mundo.

Hay una importante diferencia entre el enraizamiento corporal y el carácter volátil del espíritu, aunque sólo sea porque, según expone Sócrates en el *Banquete* platónico (212b), el espíritu es el único órgano apropiado para la contemplación de la auténtica belleza. Semejante diferencia responde a su vez, como se puede ver, a aquella separación cósmica que en el mismo *Banquete* platónico establece Pausanias (180c-181c), entre dos Eros, cada uno de los cuales es servidor de una Venus distinta: una superior, celeste, y otra inferior, popular y mundana. Es el dualismo humano que Ficino retoma en su *In Convivium Platonis sive de Amore*. Según el texto, el hombre experimenta una atracción amorosa (Eros) que lo inclina a buscar la belleza (Venus) en todas las cosas. En esta búsqueda, la Venus celestial es la que ha de generar en él un movimiento de elevación, ha de hacer que en su interior nazca una *inquietudo animi* que le conduzca a las regiones celestes de la luz y la perfección. Porque la otra, la Venus material, mundana, se alía con la *imbecillitas corporis* llevándose al individuo hacia las regiones inferiores del desorden en la oscuridad. En efecto, frente al Eros «legal» de la Venus celeste, el de la mundana *no conoce reglas*.

A pesar de esas dos fuerzas contrarias, hay que decir que quien anhela la belleza mediante la percepción sensible —especialmente gracias a la visión—, apenas tiene otra posibilidad que elevarse hacia las formas del orden universal desprovisto de materia. Incluso a partir de la ausencia de reglas, el hombre puede trasladarse hasta aquel océano de belleza espiritual que se encuentra más allá del mundo. Porque incluso en los cuerpos la belleza es ya, para Ficino, de naturaleza incorpórea. La belleza sensible consiste en formas cromáticas, y no se manifiesta a la visión si no es mediante la luz del sol: «figuras y colores no penetran en los ojos con su materia.» Sin embargo, también «parece necesario que se encuentren en los ojos para poder ver...» Por esta razón, «los ojos, gracias a *un cierto rayo* que les es propio, perciben la luz...»

Más adelante volveremos a encontrarnos con este «cierto rayo» que permite ver. De momento baste decir que lo único que somos capaces de recibir visualmente de la belleza es la luz solar que incide en los objetos: una luz incorpórea, espiritual, y que está ya presente en el sentido visual por figuras y colores ⁹.

⁹ «*Ubique incorpoream esse hanc pulcritudinem non ambigimus... In corporibus etiam esse incorporalem...*». Para los entrecomillados, Marsilio Ficino, *Commentaire sur le «Banquet» de Platon* (versión bilingüe: Paris, 1978), V. IV., p. 185 s. Lo que por otra parte, y en términos parecidos —aunque adaptado al platonismo—, procede del tratado sobre el alma de Aristóteles, donde efectivamente podemos leer que lo que ve (el ojo) es algo que debe tener color, puesto que cada órgano es capaz de recibir las cualidades sensibles sin la materia (*De anima*, II. 7., 419a, III.2., 20).

Gracias a la facultad de ver ¹⁰ el optimismo de Ficino no sólo nos eleva de manera natural hacia las regiones de lo inteligible. En tanto que humanos que aspiran a seguir siéndolo, también parece prohibirnos la satisfactoria percepción y conocimiento de la realidad natural hecha de materia.

En el contexto no hay realidad más «digna» que aquella otra realidad inteligible, desmaterializada, para la cual ésta de aquí es sólo –según la tradición agustiniana– un *signo*. Si quisiéramos tener cumplida noticia física de los cuerpos presentes, sin otros reenvíos, no habría otro remedio que mantenerse semejante a los animales. Habría que desobedecer a Platón, desconfiar de la vista y del oído, tan espirituales, y palpar, husmear, gustar... Lo cual, todo hay que decirlo, no se aviene en absoluto con el deseo del artista del Quattrocento de elevar su actividad hacia las regiones del espíritu superior, de llevarlo a la categoría de arte liberal, y de hacer de él un oficio de pensamiento y reflexión, con rango intelectual.

Por lo que hemos visto hasta aquí, y a pesar de todo lo que se diga, parece que para el artista plástico la Naturaleza es un punto referencial conflictivo al que se debe ir, pero no conviene detenerse demasiado en él. Ir a la Naturaleza equivaldrá a buscar intelectualmente la verdad, permanecer mucho en ella significará perderla. Hasta el momento en que nos encontremos con la insistencia de Leonardo en el empirismo por una parte, y con la filosofía «natural» por otra –la de Giordano Bruno, sobre todo, para quien el pensamiento de Nicolás de Cusa había sido algo más que una inspiración de fondo al heliocentrismo copernicano–; hasta entonces, digo, no se empiezan a encontrar claras las palabras con las que desprestigiar un racionalismo que construye su mundo, con ese «órgano apropiado» que es el espíritu, y a distancia de la realidad natural¹¹. Sea por la vía de la *anxietas* mística derivada del platonismo, sea por la de un racionalismo aristotélico reinterpretado, hasta muy entrado el Quattrocento la Naturaleza se reduce más bien a ser una realidad-trampolín para otra realidad más excelsa y digna de lo humano. Para el artista no hay más solución que una: trabajar la materia, cierto, pero el orden formal que le imponga habrá de trascenderla, como quien dice velarla, para equipararla a la Forma última de todas las cosas. Finalmente, esta necesidad es la que convierte a la Naturaleza, y nunca mejor dicho, en *objeto de perspectiva*.

Al fin y al cabo parece lógico que el neoplatonismo de un Miguel Angel conduzca a razones cuyo parentesco anticipador con el misticismo español, en el que tanto se muere de no morir, nos hacen pensar en el mundo sensible como un efectivo valle de lágrimas del que conviene huir. Si no nos pareciéramos a Dios no querríamos otra cosa que la

¹⁰⁾ Habiendo tres especies de belleza –la del *alma* por el equilibrio de virtudes, la de los *cuerpos* por armonía de líneas y colores, la *sonora* (o de «las voces») por su acorde–, cada una de ellas es recibida por un medio diferente: la primera se conoce por la *inteligencia*, la segunda es percibida por la *vista* y la tercera por el *oído*. M. Ficino, *Commentaire*, cit., I. IV.

¹¹⁾ Con respecto a la inseguridad –incluso a la inutilidad– de la ciencia perspectiva y el cálculo que no tiene en cuenta la observación directa de la naturaleza, véase Giordano Bruno, *La cena de las cenizas* (1584), III. Y aún antes que en la *Cena*, puede encontrarse expuesta la necesidad de olvidar la tradicional división del conocimiento en experiencia sensible y juicio en Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur* (1576, pub. 1581): «De otra manera se han de considerar las cosas. El hombre es un solo cognoscente. Uno solo el conocimiento en todas las cosas; pues es una sola mente que conoce lo externo y lo interno» (*Que nada se sabe*, Madrid, 1972, p. 105).

belleza exterior sensible, dice Miguel Angel, «*ma perch'è si fallace, / trascende nella forma universale*»: puesto que la belleza visible es falsa el alma trasciende, se eleva hacia lo universal. Desde Plotino, desde san Agustín (y aún mejor desde Proclo y Jámblico), he aquí la teoría platónica del amor cuyo desarrollo y variaciones tanto dan de sí en la Florencia del s. XV. De modo que: «*l'piango, l'ardo, i'mi consumo, e'l core / di questo si nutrisce*».¹² El cuerpo ha de padecer y lamentarse..., para que se alimente mejor el corazón. En algunos casos el sufrimiento parece que ya no es una de las caras de lo humano: es un ritual necesario para trascender su condición¹³. El espíritu, único órgano para la belleza superior, ¿no vive acaso de la muerte del cuerpo?

Claro que no es éste el único modo de elevarse. Aplicarse a las construcciones de la razón es otra (¿lo es?) de las maneras de trascender la inmediatez de lo sensible. Aquí tenemos un motivo por el que la percepción simple de las cosas, es decir, la sencilla *estesis* de cada día, no es más que un indicio, una alusión, un síntoma que nos pone sobre aviso acerca de un proceso semántico cuyo punto final tendrá que ir a buscar el espíritu barriendo el error de su camino. Sólo que el punto final, este «punto» que para el intelecto correspondería a una *estética* entendida como plenitud y perfección, puede ser también en la actitud racionalista –como ya veremos– un comenzar de nuevo, un reemprender desde la pura *estesis* el proceso interminable del conocimiento.

2

ACERCA DE LA COSA «POSIBLE» EN PINTURA

Lo que mejor se precisa entonces en nuestro interés es la relación que deberemos hallar entre aquellas tres instancias o momentos a las que nos referíamos antes. Primero, las *Cosas de un mundo* aún por conocer (la «cosa» en un estadio previo a la distinción clara). Segundo, el aprendizaje de las cosas, o si se prefiere: el acto de percibir en sí mismo (la toma de consciencia, apercepción o percepción distinta). Es la delimitación del mundo en el desarrollo de un conocimiento que produce las *Figuras de relación*. Tercero, la intelección razonadora (la reflexión, la discursividad), cuyo fundamento se halla potencialmente, según el platonismo renacentista, en la *Razón interna*.

En efecto, alguien hay que *aprende*. Sería éste un sujeto a quien se supone capaz de acceder al mundo en su *presencia*. Quiero decir que es capaz de alguna toma de contacto con la naturaleza, teniendo en cuenta lo que este contacto puede suponer de inmediatez. Lo cual establece ya una relación cierta con la pintura en la medida misma en que el Renacimiento viene a alejarla de la rutina representativa (la tradicional convención simbólica) en la que su definición de *ars mechanica* la había confinado. Ahora bien, entendamos la acción compleja de percibir-aprender como una operación que para empezar consiste en poner alguna cosa «por delante» (*ob-jectum*). Alguna cosa se presentaría *ya formada* al ojo, y por eso mismo conocida. En este caso, la objetividad de la

¹² Michelangelo, Ob. cit., ns. 105 y 74 respect.

¹³ Puede consultarse E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1959 (aludo a la trad. fran.: *Les grecs et l'irrationnel*, Paris, 1965, apéndice II).

visión en general –y muy particularmente en pintura– consistirá antes en un *reencuentro* que en el primer contacto del puro encuentro. Será ciertamente una toma de contacto, pero en su interior algo habrá de aquella *repetición* que según Aristóteles es fuente de conocimiento en un aspecto y de placer en otro.

Percibir-aprender debe consistir en un doble movimiento. Aquello que de las formas mundanas ha sido digamos conocido (*pensado*) en un primer movimiento, y para algunos lo ha sido incluso quizá antes de ser físicamente real, es reconocido (*repensado*) en el segundo movimiento, sobre todo gracias a su proyección imaginaria en la pintura. En tanto que encuentra un *lugar* (pantalla) donde depositarse, esta proyección ha de ser entendida entonces como el verdadero objeto de la visión. Para el artista, el cuadro es la manifestación concreta de la pantalla.

Lo cual ya nos permite entrever algún problema. Porque si aceptamos que durante un largo tramo de la historia del arte la pintura es asumida como un medio de representar *lo propio* de la visualidad, este medio es al fin y al cabo una manera de presentificar (en el sentido lacaniano del término) no tanto la cosa visible tal como se presenta cuanto la *posibilidad* que hay en ella de ser verdad para un sujeto. Lo propio de la visualidad no será entonces percibir las cosas. Será más bien *asimilarlas*. O, mejor dicho: la visualidad consistirá en fabricar la imagen de su adecuación posible al complejo proceso de conocer.

Desde luego que cuando decimos «posibilidad», y la situamos en el estadio correspondiente al de las cosas del mundo, no siempre hablamos de lo real físico. También nos referimos a la pre-visión o a la expectativa de su actualidad. Y esto tiene que ver, naturalmente, con la visión anticipada de la cosa. Así, la virtualidad de un mundo en pintura es aquello que de visible ha de aparecer en el cuadro mediante la ley razonada, «objetiva», de su concepción. Aunque no vayamos a recorrer exactamente este camino, podría argumentarse aquí que lo visible aparece como lo ya visto (*déjà vu*) que se presenta, proporcionando así la satisfacción del reconocimiento.

En pocas palabras, la pintura del Quattrocento no parece un medio para *mostrar* las cosas visibles. Es un medio para exponer, razonablemente representado, *el proceso mismo de una visión espiritual que se aplica a hacer el mundo*.

Y entonces habrá que notar aquí una paradoja que trasciende la teoría renacentista de la pintura, cuando menos la del Quattrocento, momento en el que se suele pensar que se concentra la fe en la eficacia de la razón y la ciencia. Resulta que en el campo de la figuración pictórica alguna cosa real aparece en imagen (es una pintura que representa objetos) si exponiéndose a la visión también se ofrece, representada como está, a aquel doble movimiento del ver reconociendo. Sin embargo, ahí es donde se encuentra más clara la paradoja. Es el hecho de que, *reconocible y todo*, semejante cosa nunca se ofrecerá como algo real y efectivo. Se exhibirá siempre en su condición de falta o de defecto. Con esto quiero decir que la pintura es una imagen *demostrativa* de la pretendida veracidad de la visión sobre el mundo; pero la demostración –cuya función es excluir la apariencia insegura de las cosas– invalida al mismo tiempo la existencia sensible del mundo que representa, y con ella la autonomía del sujeto que percibe. Lo cual no es ninguna trivialidad. Porque ¿no es esta operación el resultado de una ascensión del mundo físico (*physis*) al ámbito del intelecto (*psique*) mediante la pintura?, ¿un arte cuyo

objetivo único es la mirada, «el más espiritual de los sentidos»? Siendo imagen como es, o la pintura es en sí misma —como ya observaba san Agustín— una cosa falsa o es que alude a alguna cosa que no puede estar presente.

De modo que siendo posible de re-conocer, y por tanto *bellamente* adecuada a la visión, la porción de mundo que se representa aparece también inacabada o insegura,¹⁴ carente de rotundidad.

Es curioso pensar que así como Lacan lo pensaba de la mujer, del objeto en pintura puede decirse que *no está todo*. Lo que no parece haber dicho Lacan —aunque aparezca lógicamente implícito en lo que dijo— es que este «no estar todo» proviene de la particular mirada que el hombre proyecta sobre la mujer. En la pintura, sin embargo, parece tratarse de lo contrario: el «no todo», es decir aquella ausencia o aquel defecto, surgen del propio acto de representar las cosas según un criterio «de verdad» que de hecho busca trascenderlas, porque alude a ellas, pero desde fuera. Tanto en la mujer considerada por el hombre como en la contemplación de la pintura, esto redundante en un cierto placer (quien mira reconoce e intenta *reconocerse*). Pero es un placer ambiguo, propio del arte, puesto que se da mezclado con una sensación de carencia. Porque *en el fondo* o no hay nada que conocer o no puedo reconocirme en lo que veo...

Al igual que la mirada masculina sobre la feminidad, que invierte su propio sentido desfalleciente en ella, la pintura convierte todo aquello que representa en objeto para el reconocimiento. Pero esta operación rescinde la posibilidad de un conocimiento directo o inmediato del objeto. A lo cual hay que añadirle todavía un efecto realmente curioso, en el fondo quizá siniestro. Consiste en que *esta insuficiencia de la imagen tiene el efecto seguro de incitar la mirada para que siga atenta*. He aquí una explicación, y me parece que no hay otra, para el hecho de que sólo gracias a las imágenes, a las representaciones, seamos capaces de «ver» lo que nos rodea, como quería Aristóteles.

Y es que las imágenes no nos enseñan el mundo. Más bien nos incitan a buscarlo con la mirada, nos fuerzan a mirar indagando al margen de la representación¹⁵. En una imagen nunca hay algo que pueda verse. La mirada se intensifica gracias a lo que *no* está en ella, gracias a lo que *no* podemos encontrar por más que sigamos mirando.

Falsedad o ausencia por una parte, inacabamiento o inseguridad por otra. Se trata de un *no-más*: aquello que aparece y puedo ver sólo está aquí representado. Al mismo tiempo, sin embargo, y por la otra función de posibilidad a la que aludimos, constituye también un *todavía-no* (para el sujeto lo posible se hace potencial, resulta inminente en el plano estético).

¹⁴) Para Julien A. Greimas esa dimensión estética se nutre de imperfección (cf. *De l'imperfection*, Périquieux, 1987). Esto introduce un cambio realmente sustancial en la tradición de la belleza. Pero todo hay que decirlo: el cambio no es brusco, ya que con eso no se aleja mucho de lo que podemos encontrar acerca de esa «rareza» que siempre hay en lo bello según Charles Baudelaire. Al referirse a ello, incluso Francis Bacon ya notaba que no hay excelencia «sin alguna extrañeza en la proporción» (*Essays*, XLIII)

¹⁵) Lo cual no excluye que el «margen» de la representación sea siempre otra representación. La realidad *presente* de la que uno puede tener noticia no es «lo otro» de la representación, digamos su referente: es el salto ocasional entre dos representaciones.

De la manera más sintética posible: alguna cosa, el objeto, está *ya* representado en la pintura cuando *aún* es cosa por venir.

POSIBILIDAD, NECESIDAD

En el fondo, tal como se encuentra planteado aquí, se trata de un problema referido al *sujeto* que percibe el mundo. Así que para intentar aclarar algo más lo que acabamos de ver, podemos relacionarlo con las tres categorías «faneroscópicas» (es decir, fenomenológicas) según se encuentran en Charles S. Peirce. Claro que es conveniente relacionarlo primero con esas categorías para poder pasar a la estructura del signo después, lo cual no es más que una opción de método que más adelante viene a justificarse mejor. De todos modos, la justificación será ya suficiente en este momento sólo con pensar que frente al modelo saussureano el modelo de signo en Peirce se diferencia por un factor cuya importancia no se puede negar. La estructura del signo peirceano hace la previsión lógica de una «mente» que interpreta según determinadas pautas de comprensión: una instancia necesaria, imprescindible, para que el proceso de significación pueda darse efectivamente.

El sujeto —esa mente— es el elemento tercero e imprescindible en la estructura de la significación. Su consciencia actúa de Interpretante o de mediación reguladora (véase la figura 1 B).

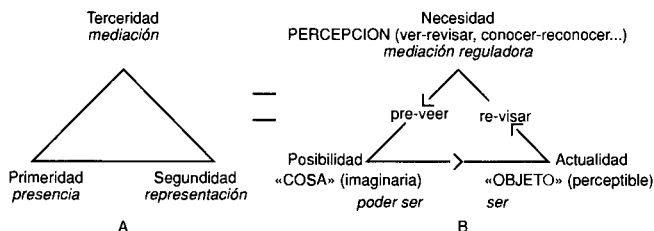


Fig. 1

Así, en la fenomenología peirceana hay que tener en cuenta una instancia Primera, una Segunda y una Tercera (*Firstness, Secondness, Thirdness*).¹⁶ Estas tres categorías aluden respectivamente a la *Presencia* del mundo, a su *Representación* real y a la *Mediación* necesaria, o nexo, entre ambas. Este último factor es el que permite un movimiento o relación de carácter semántico entre los dos primeros. Digamos que lo Posible tiene que ver con la actualización Real para alguna Consciencia (interpretante) que intercede. Como categoría primera la Presencia no es otra cosa, fenomenológicamente, que una *posibilidad* para la realidad efectiva de las cosas. Esa *realidad efectiva* corresponde ya, mientras tanto, a la Representación. (La realidad es lo que aparece en tanto que *phainéin*, mundo de fenómenos.) A su vez, el tercer estadio, mediador, alude a una mente

¹⁶ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931-1960, I. 3.

capaz de establecer relaciones de sentido entre la pura Presencia (la virtualidad del mundo, su *quizá*) y lo que ya entra en el rango de apariencia por Representación.

Espacialmente puede ordenarse todo esto de manera que lleguemos a darnos cuenta de que la estructura triádica peirciana (fig. 1 A) equivale en realidad a una estructura de percepción-proyección. Esta última estructura (fig. 1 B) ya corresponde en cambio, aunque aquí empleemos otros términos, a lo que podemos entender como proceso general de la significación.

Una cosa no puede estar si no está la otra. La idea de «sujeto» (PERCEPCION) es el correlato de la idea de «objeto», y al contrario. Según la fig. 1 B, la realidad de este último (es decir, su Segundidad) no sólo puede ser efectivamente pensada como la representación de alguna «COSA» posible como presencia (la Primeridad); es decir, como una cosa imaginaria en tanto que pensable y por esta misma razón «puesta por delante»... También hay que ver de qué manera el «OBJETO» visible aparece «en representación» (su realidad fenoménica), y supone al mismo tiempo la aparición correlativa de un sujeto (un impacto sensible, un estado de alerta, algún concepto acerca del objeto). El sujeto se sitúa pues en la Terceridad: es la «PERCEPCIÓN» según la figura 1 B.

Es cuestión de un sujeto conocedor (cognoscente, si se prefiere). Pero sobre todo es cuestión de un *sub-jectus*, quiero decir de alguien que se encuentra sujeto al mundo por la inclinación de su consciencia a la estabilidad con relación a los procesos de sentido. Dicho de otro modo, todavía: un sujeto será *eso* que encontrándose inmerso en la dinámica natural, desarrolla una conciencia duradera de sí mismo y se encuentra dependiente de un entorno que no cesa de *pasar*. Pero como a su vez es capaz de proyectar esa misma conciencia suya alrededor, hace del mundo un haz de relaciones regido por leyes duraderas, estables, *objetivas*. En este punto es cuando el sujeto aparece frente a su objeto, y con ambos el lenguaje de sus relaciones.

El entorno se convierte así, propiamente, en un «mundo» que se deja ver y contemplar. Se hace pensable de acuerdo con unas relaciones de *necesidad* (leyes) que corresponden al sujeto mediador.

LA PERSPECTIVA COMO FORMA LÓGICA

Visto esto brevemente, y para acercarnos un poco más a lo que constituye aquí nuestro propósito, hay que retomar algo de lo que Panofsky y luego Damisch nos han hecho ya notar¹⁷. A saber, que la *per*-spectiva como un «a través» de la mirada no es más que, naturalmente, una *pro*-spectiva. Y eso en el sentido de una *producción*, tanto por parte del sujeto como del objeto. Las cosas no nos vienen «dadas» por la perspectiva, sino que están «hechas», producidas por ella¹⁸.

¹⁷ H. Damisch, «La perspective au sens strict du terme», in *Piero, teorico dell'Arte* (a cura di O. Calabrese), Roma, 1985, p. 30-31. Cf. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1979(2), y *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, 1973, p. 7, n. 3, y p. 57.

¹⁸ Puede relacionarse esto y lo que se expone a continuación con el pensamiento de M. Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*, especialmente allí donde vemos cómo «el pensamiento objetivo ignora al sujeto de la percepción... debido a que se da a sí mismo el mundo *ya hecho*, como medio contextual de todo posible acontecimiento» (trad. esp. de J. Cabanes, Barcelona,

Así, aunque *precaria*, la ley perspectiva de la visión es el resultado de una proyección del sujeto en las cosas.

Esto último habrá que intentar aclararlo. La «precariedad» de la perspectiva quattrocentista es algo que está mucho más relacionado con la existencia visible del sujeto receptor en el cuadro que él realiza, que con la efectividad de cualquier mirada que venga a reconocer el mundo en las figuras que en el mismo cuadro están pintadas. Y es que esta producción del mundo mediante la ley de la perspectiva como razón para la mirada quiere ser también, por lo que respecta a la teoría científica del arte en el s. XV, una reproducción lógica de lo real sensible. La perspectiva pictórica es un procedimiento técnico consistente en producir lo visible en términos de *verosimilitud* (símil de la verdad), pero se presenta a sí misma como *verdad*. En consecuencia, construir perspectivamente es un modo razonable, sensato, y por ello duradero, de representar el enfrentamiento relacional de estas dos instancias teóricamente encontradas, el sujeto y el objeto. Primero, es sensato y razonable porque toma a la ciencia como fundamento, intentando conservar el sentido común; segundo, es duradero porque está sujeto a unas leyes estables de conocimiento. Si la naturaleza no tiene en sí misma una sintaxis, si no hay una arquitectura sólida y permanente del mundo que sea objeto seguro de la percepción, las leyes de la perspectiva se ponen en lugar de esa falta comportándose como si fueran naturaleza, haciendo con ella una construcción intelectual.

Con respecto a este comportamiento de la perspectiva (cualquiera de sus modalidades), y que ordena lo que hay para su percepción en términos de conjunto, podría procederse a su revisión según dos vías. Por una parte, la filogénesis nos llevaría hacia atrás, seguramente más allá de nuestras posibilidades. En ella, quizá fuera incluso adecuado averiguar de qué manera el don prometéico del fuego y el «secreto de las artes», tal como se nos dice en el *Protágoras* platónico (320-321 c), le ha proporcionado al hombre —que sólo adquiere la condición de humano gracias a este don— una capacidad más bien extraña. Porque humanizarse no consiste en conocer y controlar la realidad tal como viene («dada»), sino que consiste en una necesidad de reelaborarla mediante una arquitectura de imágenes al final de la cuales si una cierta idea de Naturaleza desaparece en el seno de la Cultura no es más que para reaparecer según una realidad «hecha», que es tanto como decir posible de ser vivida. Esta realidad reaparece entonces como la respuesta formal a unas exigencias del conocimiento, puesto que según Platón el hombre adquirió con el fuego y las artes aquello que necesitaba para conservar su vida. Ahora bien, a este conocimiento adquirido indirectamente nos adherimos siempre por dos vías diferentes (o no tan diferentes, al fin y al cabo): la del arte o la de la ciencia, digamos de la estética o de la lógica. Son medios para la realidad *tal cual*, y que sin embargo siguen planteando la cuestión de una Naturaleza hecha imagen, por cuyo motivo la «realidad» permanece como algo *al fondo* que aún hay que buscar, como alguna cosa que todavía hay que descubrir.

1975, Parte 2, cap. 1, p. 223). Naturalmente que un mundo «ya hecho», como medio contextual para los acontecimientos, no sólo posee la característica de ser estable, sino que antes que para explicar la realidad presente existe para servir de receptáculo moldeador a una realidad no existente todavía. Todo pensamiento *en el que podamos confiar* es un pensamiento de lo ya hecho (aunque a la inversa, y con la peor intención, también podamos preguntarnos: ¿es que hay un pensamiento conocedor de lo real dado, o sólo hay tanteos, aproximaciones?) Para el conocimiento, un mundo «ya hecho» es en realidad una *estructura simbólica destinada a la previsión de lo que está todavía por venir... o por ver*. Lo cual explica la existencia y la función de la perspectiva pictórica.

Según este punto de vista, a lo mejor habría que tomar en cuenta los momentos históricos del arte, habría que considerar las diferentes épocas en el desarrollo de la ciencia como otros tantos puntos resolutorios de una esperanza sostenida, aunque intermitente, con respecto al conocimiento de la realidad. Se trataría de una esperanza o de un deseo propiamente humanos. Cada momento, cada época podría concebirse como un encuentro y como un desengaño casi al mismo tiempo. Visto desde su interior, el conocimiento vendría a coincidir con lo real. Desde la perspectiva del momento o de la época siguiente, para la cual la realidad parece estar siempre en otra parte, lo real no se deja ver si no es mediante otro modo de aproximación, alguna otra forma de conocimiento que no es la recibida.

Esto por una parte. Por otra, la ontogénesis nos permitiría permanecer en el mismo lugar, en el mismo momento histórico, en el tiempo de una evolución individual. La diversidad de estas dos vías será para nosotros, sin embargo, refundida, adaptada a un ámbito relativamente limitado en el que una idea, una teoría –la de la visión– toma forma y se transforma en el interior de la tradición y no sólo entre los pintores. De modo que esto no excluye que desde este ámbito acudamos a otras hipótesis lejanas en el tiempo, para ver cómo la diversidad en los modos conocidos de entender la función escópica y en su relación con el conocimiento, parece obedecer en el fondo a una misma intuición. Porque es una teoría que se transforma a medida que una cierta actitud razonadora se impone y va tomando la delantera, para hacer de la percepción sensible (el *ver*) un instrumento de vocación lógica a través del cual el mundo será, si no enteramente conocido, cuando menos constatado, verificado. Y digo «verificado» como podría decir certificado. Esto significa que la visión artística acabará incrementando con una razón de carácter intelectual a la razón simple y directa, sensible.

Con relación al mundo de lo visible, y como ya hemos adelantado, no es esto una cuestión basada tanto en la veracidad cuanto en la verosimilitud. Porque la función de lo verosímil consiste en hacer de la verdad, que es algo difícil de encontrar, o algo arduo de ver, un símil: para que al cabo resulte evidente. Esto significa que en una primera instancia lo visible aparente (la «cosa» en la operación de ver) no es más que la razón exterior fenoménica, la substancia material, por decirlo así, de una razón interna y preexistente en el sujeto. Esta segunda razón, interna, tiene que ver con lo inteligible o *formal*, que es tanto como aludir a un «en-sí» o presencia nouménica secreta. Y sin embargo, aun perteneciéndole, de esa presencia el sujeto *ha de saber que la sabe*, y debe aprender a aplicarla laboriosamente y «con juicio». Para formar lo visible, para representarlo.

Entonces resulta aconsejable que veamos aquí de qué modo, pasado ya el tiempo histórico de la estricta racionalidad en pintura, Ripa define la Belleza empezando por decir que debe ser pintada con la cabeza entre las nubes. Que la belleza haya sido e incluso siga siendo cuestión de perfección formal por una parte, mientras que por otra parte resulta nebulosa, o está rodeada de brumas, ya dice mucho acerca de la dificultad de alcanzar la bella perfección mediante las medidas y la proporción. Como en el primer neoplatonismo, la belleza natural sigue siendo (metafóricamente, precisa Ripa) el esplendor luminoso procedente del rostro de Dios. Esta Belleza superior, divina, es una sola cosa con las cosas de la naturaleza. «Al comunicarse la Idea [de la Belleza] en algún modo por bondad de El a sus criaturas, *es causa de que éstas conciban en algún lugar la Belleza*»¹⁹.

De la belleza suma existe pues, en sus criaturas, un sello, una impresión o una cuña, una «fórmula»: en algún lugar. La belleza es en el hombre, según el neoplatonismo, su *razón interna*. Y esto es tanto como sostener que es su razón de ser, cosa profunda o escondida, secreta aunque activa. Pero será una razón cuya actividad necesita de otra razón consciente para poderse actualizar, para poder ser aplicada, siendo esta aplicación, a su vez, una especie de confrontación con lo natural «dado» que son las cosas.

Con juicio, racionalmente, hay que saber dispersar las brumas que rodean la testa de la belleza, para que su luz se expanda y contribuya a iluminar el mundo.

A pesar de la razón interna, consecuencia de la idealidad platónica pasada por Plotino, parece que aún no hay motivo para ir directamente a Platón, o más concretamente al neoplatonismo. Aunque habrá ocasión de hacerlo, eso es seguro. Puesto que en el momento histórico y en el ámbito geográfico de Piero della Francesca ese pensamiento está al día. Lo está en el sentido en que no sólo es recuperado (directa e indirectamente, a través de Plotino, de Dionisio Areopagita o de Proclo) sino que no ha dejado de estar presente en el conjunto del pensamiento de raíz platónica anterior al de los florentinos del Quattrocento.

Claro que no es cuestión de atribuir a Piero, y sin más, una adhesión ideológica de la que en modo cierto no se sabe casi nada y que tal vez *habría podido* condicionar sus obras. En cualquier caso, no pretendo atribuírsela directamente, sino que de manera seguramente más banal, tomaremos como punto de partida dos afirmaciones que se han hecho acerca de él y de su pintura. Son dos afirmaciones diferentes que podrían estar perfectamente de acuerdo, incluso si en una primera lectura resultan contradictorias.

3

LO REAL Y SUS REGLAS

«El espíritu científico debe formarse *en contra de la Naturaleza...*, en contra del entusiasmo natural, en contra del hecho coloreado y vario. (...) *La ciencia es la estética de la inteligencia.*»

G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, 27, 15 *passim*.

En el prefacio a su edición crítica del *De prospectiva pingendi*, G. Nicco Fasola hace una interesante observación. Allí dice que Piero no se ocupa en absoluto de ir a verificar si la realidad fenoménica, *tal como la percibimos*, corresponde a las reglas matemáticas que se encuentran en la base de la pintura: «*[Piero] non si cura se la realtà corrisponde alle regole della scienza prospettica; così è razionalmente perchè è geometricamente dimostrabile, e così va fatto*»²⁰.

Llevado al límite, esto parece aludir a aquella hipótesis sostenida desde su aristotelismo por Averroes, y según la cual el intelecto puede funcionar aislado con respecto al cuerpo, independiente del conocimiento sensible del entorno, puesto que participa de un Intelecto agente superior. Basta con pensar, sin embargo, que la *razón interna* es para

²⁰) «Introduzione» de G. Nicco Fasola a Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (ed. crítica a cura di G.N.F.), Firenze, 1974, p. 26.

Piero, en su racionalismo, autosuficiente, y que no necesita un apoyo sensible para concretarse en la representación. Siendo científica su base, si la pintura vive de la Naturaleza, entonces habrá de ser *frente* a la Naturaleza. Lejos de todo entusiasmo, así es racionalmente porque resulta geoméricamente demostrable.

Lo que parece decirse Piero quizá no sea cierto, pero resulta extremadamente lógico. En un estadio superior de generalidad podría expresarse así: *Lo visible puede que sea generalmente pensable. Pero aquello que en sí mismo ya es pensable no tiene ninguna necesidad de justificarse por lo visible.*

Como ya hemos dicho, las reglas de la perspectiva no sólo responderían al funcionamiento relacional (sintáctico) de las cosas en el mundo: también *son* el mundo. La realidad sensible, natural, no nos permite constatar que la ciencia con la que pretendemos explicarla resulte adecuada. Al contrario, la ciencia perspectiva es la que se adelanta y adecúa la realidad, rehace la Naturaleza, la moldea... o bien la inventa.

Podemos creer que la perspectiva es para Piero un esquema previo, un instrumento apriorístico moldeador cuya función consiste simplemente en hacer el mundo. Y sin embargo, si hemos de creer a Fasola, es más que esto: la perspectiva acaba por ascender *al corazón mismo de la creación*²¹. No se trata pues de que el mundo venga a acordarse adecuándose a la pintura que previamente ha hecho una suerte de reproducción, es decir, una representación de lo real mediante la técnica mimética. Es más bien que la pintura –y por el simple hecho de ser racional– debe ir lógicamente, y desde su *interior*, hacia la realidad natural, para confrontarse con ella. Pero la *confrontación* se convierte aquí en una operación compleja. Con ella se viene a mostrar –y con este gesto se llega incluso a demostrar– el acuerdo o el desacuerdo entre alguna cosa que hay en la pintura (y que hace de ella lo que racionalmente es) y los objetos reales tal como los vemos. Eso que hay en la pintura es, naturalmente, la ciencia. Es la geometría: una ciencia que fue empleada por Dios, según Nicolás de Cusa, para hacer el mundo. De la confrontación pictórica emergerá entonces una visión superior. Surgirá una mirada que al «profundizar» en la materia hará que ésta se exponga domesticada, convertida en el objeto formal de un re-presentar cargado de una razón que se renueva en cada cuadro.

Resultará que, más o menos estable, la *re-presentación* pictórica es ya un tercer término entre las cosas del mundo y la mirada. La pintura es un factor a tener en cuenta entre lo visible (posibilidad) y la actividad visual en la que se actualiza (el ver). Correspondiente a *lo visto*, este tercer término es la percepción efectiva concretándose en lo que hemos llamado *figuras de relación* o de correspondencia (el objeto real).

Para el sentido común, el mundo se actualiza al ofrecerse fenoméricamente a la percepción. Se daría entonces lo presente. Sin más. Sería la simple *presencia* perceptible de las cosas según aparece en la figura 2 A. Sin embargo, a esta presencia entendida según una inmediatez que es la del contacto sensible, la del impacto físico, se le opondrá ahora, aunque para un sentido que ya no resulta tan común, un esquema algo más complejo. Es el de la figura 2 B. Según eso, las cosas del mundo no parecen encontrarse ahí, frente a la mirada, si no para ser la *otra* instancia de una confrontación digamos teórica en el seno mismo de la visión.

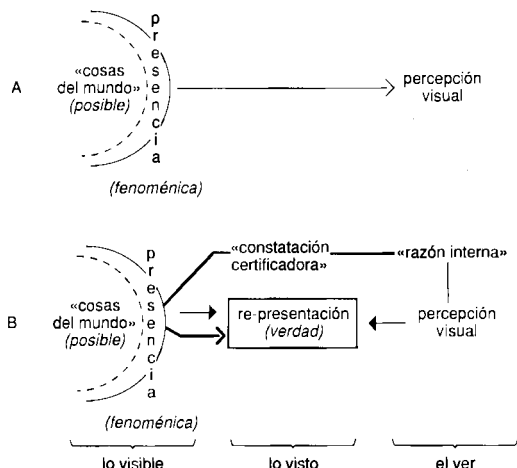


Fig. 2

La posibilidad es aquí una realidad latente, y debe ser buscada. Al implicar la confrontación, la visión es ahora una operación algo más compleja. Según el término empleado con insistencia por Ghiberti, y que hemos utilizado ya, es cuestión de «certificar». Porque al ver, el ojo no sólo se hace cargo de lo real, sino que también lo *certifica*. Lo cual alude a la pauta o razón existente en el sujeto. En efecto, esta «confrontación certificadora» es promovida por la *razón interna* en su relación con la percepción sensible, y hace de la presencia del mundo una representación. El resultado no es una cuestión de «realidad» sino de «verdad». Lo que hay, tal como se presenta, ha de dejar paso a lo que hay tal como debe ser. Lo fenoménico se transforma en deóntico.

En un primer momento el sujeto se enfrenta a ese proto-objeto que es la «cosa». Pero el enfrentamiento no supone tanto afrontarlo cuanto confrontarse con él. Quien ve no se enfrenta, se compara. De modo que debe existir una vía relacional —o una proporción, si se prefiere— entre la presencia fenoménica del mundo y la razón interna, deóntica. Adoptemos la imagen de un circuito: esta vía relacional sólo se cerrará efectivamente mediante el representar que enjuicia lo visible y permite el arte. La pintura quiere estabilizar así los datos de la percepción. Sólo que entonces nos quedará por saber, paralelamente a la pintura, cómo se produce esa relación entre el ver y lo visible.

Lo que sí puede conservarse es que la re-presentación racional, perspectiva, en pintura alude con su *re-*, y sobre todo en este caso, al encuentro de la presencia fenoménica con la razón interna. Es un encuentro, o quizá mejor —como decíamos— un *retorno* de lo segundo a lo primero. Mediante una mirada que aspira a conocer reconociendo lo que hay, la razón interna del sujeto, portadora de verdad, *reaparecería* en los objetos del mundo gracias a la operación visiva. Además, aún cuando la cosa no sea directa, es decir, inmediata y perfectamente perceptible, mientras podamos decir que su presencia es una realidad (puesto que ella promueve el acto durante el cual se representa), esto significa que la representación pictórica, alimentada como está por la razón, resulta ya más que real. Por motivo de la verdad en la que se respalda, más allá de la realidad, la pintura del Quattrocento quiere ser hiperreal.

En este sentido podemos retomar la observación aristotélica: la *mimesis* aumenta y permite profundizar (digamos que *actualiza*) la percepción, y lo hace frente a todo aquello cuya simple presencia, aún siendo perceptible, pasa muy a menudo desapercibida. En pocas palabras: *espiritualmente*, y gracias a la mirada, lo que el artista hace es ir al encuentro del mundo. En este movimiento, sin embargo, todo encuentro es ya una *producción*.

De aquella observación de Nicco Fasola podemos inferir sencillamente que hay una realidad de las cosas, pero que Piero «non si cura». Y si no se ocupa de ella no es por falta de rigor: es al parecer porque la función de la pintura no consiste en enseñarnos la realidad. Sobrepasada la función ostensiva, de mostración, pintar consiste en *demostrar* lo real mediante el proceder *regulador*. Esto es, ni más ni menos, la confrontación que certifica.

Pero aún hay más. Para el espectador que percibe, y no ya para el artista que fija su operación mental en el cuadro, ¿no tendrá esto la virtud de relanzar la realidad al primer estadio de la posibilidad? ¿No la llevará a un punto relacionable con algún «origen» perceptivo? Aquí habría que volver y revisar la figura 1 B. Porque, si así fuera, este relanzamiento convertiría la realidad cotidiana en cosa *primordial*. Sería lo real *ya visto*, pero lo sería en su retorno a una dimensión primera de visibilidad. Claro que la percepción estética sólo digo que relanza «según parece», puesto que la digamos arbitrariedad de lo que únicamente es posible (para una experiencia individual) ya ha dejado su lugar, en la pintura, a la necesidad de la regulación visual surgida del conocimiento razonador.

Que la percepción estética se enfrente al cuadro como una escena real, y en su estadio más primario, significaría precisamente esto: una especie de *devolución a la naturaleza*. Significaría que percibir estéticamente no consiste —como se ha dicho tantas veces— en descubrir las reglas de la representación empleadas por el artista, o la norma figurativa gracias a la cual los objetos *dan que ver* exponiéndose a la mirada. Devolver el espacio científicamente representado por la pintura a la naturaleza, y mediante la percepción —sea ésta estética o no lo sea—, quiere decir que ver, que percibir no implica gozarse en una demostración lógica del espacio, sino que es más bien un encuentro con esa falsa capacidad ostensiva del cuadro gracias a la cual, para el espectador que llega a ver (no sólo a mirar), lo representado pictóricamente es ya, de hecho, *como si se presentara*.

En cierto modo esto nos puede ya introducir en el problema de la representación ilusoria de la profundidad espacial y en el *trompe-l'oeil*. Pero claro, también puede indicar que la percepción natural nunca llega a implicar una recepción de los objetos, de las cosas (aún de las cosas figuradas), según un tamaño calculable y relativo en cada caso a la distancia que nos separa de ellas. La recepción no implica este orden espacial a no ser que siempre tenga lugar de acuerdo con un *prejuicio* del mundo que nos forzará a percibir reconociendo, constatando sin llegar nunca a conocer. Pensar en la perspectiva como orden del espacio, representar pictóricamente según las leyes de la distancia o la profundidad, nos sugiere a cada paso la conveniencia de abandonar la lógica para recuperar algo de la mirada que en aquella parece haberse desvanecido: «la profundidad nos obliga a rechazar el prejuicio del mundo y a encontrar la experiencia primordial de la que brota; es, por así decir, la más "existencial" de todas las dimensiones»²².

EL «BALANCEO», LA OSCILACIÓN

Sin abandonar del todo esto último, que aún retomaremos más adelante, volvamos al caso. Con las observaciones de Fasola, tenemos todavía las de Kenneth Clark. En su libro dedicado a Piero della Francesca, Clark describe precisamente algo de lo que puede ser nuestra impresión primera de espectadores frente a sus cuadros, concretamente frente a la Flagelación de Urbino:

«Our first impression is one of a perfect and precious harmony, but not a harmony of concession or relaxation. On the contrary, it arises out of AN INTERPLAY OF SPACE OF A MOST HASARDOUS NATURE, THE BALANCE OF A VOID AND SOLID, of space created and space filled. YET IT IS PRECISELY THIS BALANCE WHICH MAKES THE PICTURE; for neither void nor solid... is as satisfying in isolation. Each becomes static. Together they create a tension, as well as a balance, which gives them life»²³.

La impresión de armonía no es producida por alguna concesión. Digamos que no es la armonía de la debilidad o del reposo decorativo, o del estatismo, como sería el caso en ciertas pinturas del siglo XVI. Al contrario, proviene de un *interplay*, es decir, de una especie de entre-dos hecho con un espacio móvil, arriesgado o incluso peligroso (*hasardous*). Se trata, en resumen, de un balanceo tensional. Más exactamente aún: es una intromisión del movimiento, y por ahí mismo del *tiempo*, en la representación de un espacio inmóvil. Ni es lo vacío ni es lo lleno, es más bien un vacío-lleño (o un lleno-vacío, en la alternancia). Esta «primera impresión» de la que habla el texto, ¿de qué habla en realidad? Alude, verosímilmente, a una percepción *inaugural* de la escena a través del cuadro. Clark combina sabiamente la sensación estética con la reflexión crítica. Del mismo modo que somos capaces de contemplar un paisaje natural como si se tratara de un cuadro (y alabar la «rica paleta» de una puesta de sol, por ejemplo), Clark describe su contemplación del cuadro como si se tratara de una escena real. Así, la descripción reflexiva de una imagen como si se tratara de un grupo de personajes vivos en un espacio real concluye en la explicación de la *vida* en la pintura.

Naturalmente que el intervalo entre figuras, cosas, objetos es de naturaleza arriesgada, azarosa. Tan arriesgada y azarosa como lo es en la experiencia real, donde la percepción directa no me permite saber nunca con exactitud a qué distancia se encuentra lo que veo, cuál es el intervalo que nos separa, qué espacio hay entre las cosas. Viendo las cosas no puedo ver la distancia, ni percibir los intervalos, ni observar el espacio. Sólo las dimensiones aparentes de los objetos, si las comparo con lo que ya sé de ellos, me permitirán inferir —sin verlo— la existencia de un espacio global, receptacular. Entonces hablaré de un orden perspectivo en el que las cosas y yo debemos encontrarnos.

En la pintura perspectivista, el valor estético (e incluso científico, si su ciencia se aplica a la percepción visual) no reside solamente en la capacidad del artista para calcular las distancias según un orden global y organizador del mundo que nos ofrecerá el cuadro. Reside también en la capacidad de hacer que la representación perspectiva capte en su red a la mirada llevándola efectivamente a ver las cosas, a ver los objetos en un espacio

²³) Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, London, 1951, p. 20. Las versales son mías.

«vivo», y por eso mismo eventual, incierto, por el que el espectador no puede más que deambular a sus expensas.

De modo parecido a cómo se expresaba Lacan con respecto a quien se siente con-vencido, al decir que es un *con* (tonto) vencido, podemos decir aquí, si estamos de acuerdo con Clark, que el acto de con-ceder en pintura no es más que una cesión simplista del pintor frente al espectador. O una cesión astuta al espectador considerado tonto por el artista. Conceder, facilitar, darlo por hecho. En este caso, o la obra carece de sentido o su sentido es demasiado débil a fuerza de evidente. Por el contrario, la tensión, el balanceo, el movimiento (un movimiento más bien *conceptual*: ¿es necesario decirlo?), constituyen para Piero la *intención* de los cuadros, nos dicen el lugar del sentido.

Pero, ¿qué sentido? Porque saber dónde se encuentra no es saber en qué consiste. Así, cuando intentando localizar en detalle su referencialidad, Carlo Ginzburg hace su magnífico recorrido de la Flagelación, uno de los cuadros considerados más importantes del artista, después de habernos convencido con sus argumentos y sus pruebas (y de haberse convencido, sin duda, y con razón); después de esto, digo, es cuando viene al caso. Porque añade a su razonamiento: «*qualcosa, nella decifrazione del quadro, continua a sfuggirsi*»²⁴. Por convincente que sea, el cuadro le vuelve la espalda a Ginzburg y al desciframiento. Metafóricamente: le vuelve la espalda para irse sin dar razones o es que se ríe.

Y aquí, visto que la pintura de Piero della Francesca *no concede* fácilmente, que implica cierta refractariedad frente a la comprensión, hay que volver a Clark, quien por su parte, un poco más lejos, reencuentra la armonía bajo el aspecto del equilibrio y de la unidad:

«...so that the forms are almost dissolved in reflected light, and would disturb us by their translucence were they not so firmly grasped. (...) The miraculous quality of the Flagellation is that this sense of atmospheric depth is completely united with the calculated depth of perspective: in other words that THE TWO MODES OF REALIZATION, THE PERCEPTUAL AND THE CONCEPTUAL, ARE ENTIRELY AT ONE»²⁵.

Las formas aparecen ahora casi disueltas por la luz. (Ciertamente, y no sólo en la Flagelación aparecen así, lo cual ya dice mucho acerca de Piero y su más que probable adhesión a un neoplatonismo que identifica la belleza y la luz, como en san Buenaventura o Grosseteste; y eso para encontrarla al cabo en la Forma informe, invisible, de Nicolás de Cusa...) Ahora bien, con todo y su luz, puesto que la pintura no es éxtasis místico, la disolución de las formas no debe impedir la visión sensible. Y efectivamente, no la estorba gracias al hecho de estar las cosas firmemente delimitadas, dibujadas (*firmly grasped*).

Si se quiere así, supongamos que las formas corpóreas resultan evanescentes bajo la luz. Estaremos entonces de acuerdo con aquella idea de origen aristotélico expresada por Marsilio Ficino, y a la que aludíamos antes: no vemos la materia de los objetos puesto que el ojo sólo ve la luz del sol²⁶.

²⁴) C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 1981, p. 93.

²⁵) K. Clark, *Ob. cit.*, p. 21. Las versales son mías.

²⁶) M. Ficino, *Commentaire sur «Le Banquet» de Platon*, ed. cit., 5, p. 185.

Las cualidades de la Flagelación vendrán dadas, pues, por la profundidad —en lo que ésta tiene de atmosférico—, y por su unidad con el cálculo perspectivo. En términos generales podría decirse que la profundidad tiende a oponerse a la visión, porque todo lo que se aleja acaba por perderse, por desaparecer. Y sólo el cálculo de este alejamiento permite ver, asegura lo visible. En su límite extremo, y a la manera de la «visión» mística, no ver más que la luz equivaldría a no ver absolutamente nada. A lo cual hay que oponer, todavía, que verlo *todo* según la perspectiva rigurosa de las formas tampoco sería ver las cosas en el infinito de un mundo que se exhibe sin reparos. Verlo todo consistiría precisamente en plantar cara al infinito como un obstáculo insalvable para la visión. En consecuencia, si la profundidad atmosférica se lleva las formas en la distancia borrando los contornos, unificando los colores (como tan bien observará luego Leonardo), el cálculo científico de esa profundidad viene a recuperarlas poniendo a cada cosa en «su» lugar, y al espectador frente ellas.

Entonces sí, habrá que tener en cuenta dos modos de realización: el que obedece a la percepción sensible (y que si se dejara llevar no presentaría nada identificable para ser visto), y el otro modo que nos anuncia, demostrándolo, aquello que *debemos* percibir. De un lado está el *ver*. De otro lado está el *saber* de lo visible (que presupone el mundo y lo conserva, como previsión o prejuicio).

A partir de la observación de Nicco Fasola, decíamos hace un momento que desentenderse de la realidad sensible, substituyéndola por reglas matemáticas, equivale a colocar la necesidad (el saber) en lugar de lo arbitrario (el ver, siempre eventual e inseguro). Con respecto a la pintura de Piero, esto nos permitía pensar en una opción drástica y por consiguiente, tal vez, en un cierto desequilibrio. En efecto, la representación de la *razón interna* en el cuadro no dejaría lugar a las cosas del mundo tal como se dan, es decir: a la naturaleza. Pero ahora, y según Clark, la cuestión se encuentra, por el contrario, en la reunión feliz de las dos instancias. Esto significa que el saber se encuentra modulado por el ver; o que el ver se mantiene bajo el control del saber. En otros términos, y en el sentido de la sensación simple (*estesis*), diremos que la arbitrariedad individual se expresa por la necesidad; y lo hace del mismo modo que en el sentido de la razón reflexiva, calculadora (*logos*), aquello que llamamos necesidad tiene siempre un fondo de arbitrariedad.

En definitiva, ¿se ocupa Piero de la realidad o no se ocupa? *Se ne cura, della realtà?* Y si no lo hace (según escribe Fasola), ¿cómo llega a esta clase de armonía de la que nos habla Clark? ¿Se trata quizá de una armonía comparable a un bello teorema, a una demostración matemática? ¿Qué sucede con esta *unidad* que la crítica le adjudica y que parece surgir o depender de los «intervalos», según Longhi?²⁷, ¿de unos intervalos que

²⁷) A propósito de la Flagelación, y en poco espacio, hay que decir que Roberto Longhi se extiende acerca de los «intervalos». Podemos leer: «parece en definitiva que uno de los secretos de este arte estuviera en conferir un valor positivo incluso a los *intervalos* que se supone haber entre las formas». Y después: «de tal manera que esta superficie sólo podía asumir un valor pictórico en la plenitud de su dependencia con las otras, entre las cuales encontraban también lugar, naturalmente, las zonas de los llamémosle *intervalos*». O todavía: «profundidad construida con *intervalos* positivos», unos intervalos que entre esas «estatuas corporales, [son] *otras estatuas invisibles de espacio, otros espacios estatuidos...* [que] se solidifican derramándose sin dejar residuos en los *intervalos*». En efecto, al fin y al cabo tal parece que los intervalos se derraman en los intervalos sin solución de continuidad, lo cual constituye sin duda, por curioso que pueda parecer, la presencia

por lo demás crean aquella «tensión» a la que Clark alude? ¿Qué sucede con una unidad, en fin, que a pesar de todo parece mantenerse indiferente, parece mostrarse tal vez desdeñosa con respecto al desciframiento?

Debe haber en esta pintura alguna porción de arbitrariedad, alguna parcela refractaria al sentido, incluso a pesar de la intencionalidad semántica. Y esto debe encontrarse ya por el lado de la realidad según es percibida, no en el cuadro.

Y es una realidad extraña. Puesto que ahora no es esto o aquello, no depende más del ver que del saber, y para ser captada (aunque se trate sólo del momento de una percepción estética que no llega a conclusión intelectual alguna), nos pide que vayamos a buscarla en una cierta modalidad del re-presentar pictórico (fig. 2 B). No es sólo una visión de los cuerpos en el espacio (lo *visto*). Porque también parece tratarse del espacio mismo (*no visible*), del espacio concebido como si fuera un cuerpo presente, plenamente visible, y con ello susceptible de ser medido. Primero está lo efectivamente visto sujeto al control de la razón; después está lo no-visible y sin embargo concebido mentalmente como si perteneciera a la sensibilidad. He aquí el balanceo de carácter tensional o el «intervalo» entre las formas corporales, esas formas que tienden a borrarse en un espacio cuya función es, en pintura, coagularse alrededor de los cuerpos. Esto es el entre-dos (el *interplay* de Clark). Es esta «cosa» movediza, o este conjunto móvil de cosas que constituye el mundo de lo visible, y que a pesar de todo permanece unitaria en Piero al aparecer solidificada en su pintura, fija, casi mineralizada.

4

EL PENSAMIENTO OBSERVA

«La "geometría natural", o el "juicio natural", son mitos, en sentido platónico, destinados figurar la "envoltura" o "implicación" en unos signos que no están aún propuestos y pensados, de una significación que tampoco lo está, y es esto lo que necesitamos comprender al volver a la experiencia perceptiva»

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945.

Está claro que para entender todo esto en semejantes términos hay que exponer antes un problema que en la época de la que tratamos tiene ya una larguísima tradición en el pensamiento occidental. Es el problema del ojo y su función receptiva y/o proyectiva, el de su efectividad («verdad») en la visión; el problema de un *ver* activo que se cierne sobre lo real y el de lo realmente *visto*. Problema más general, si esto es aún posible, de la relación entre las cosas, su razón fundadora (*figuras de relación*) y la percepción sensible en su relatividad. Será, en definitiva, la conexión nada segura entre el mundo del deber-ser por vía geométrica y el mundo fenoménico.

viva, móvil de la pintura de Piero, a pesar del aspecto pétreo de los personajes... Una presencia viva que se diría enquistada en «la espléndida presencia mineral del cuadro de la Flagelación». Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (trad. fran. de J. Chuzeville), Paris, 1927, p. 42-44 *passim*. Los subrayados son míos.

Hay por un lado el pensamiento que abstrae y reduce lo visible a un cuadro lógico de relaciones (la ciencia, especialmente la matemática); hay por otro lado la estesis que se atiene a lo sensible, valora la inmediatez de las cosas, y por eso se mantiene en lo real carente de profundidad práctica o teórica.

He aquí un problema que lejos de llegar a una solución durante el Quattrocento, que se ocupa de él, no hace si no llevar a los artistas más reflexivos –para no hablar más que de estos– a una búsqueda más y más escrupulosa. Porque si la pintura es un arte anclado en la ciencia, siendo ella misma un proceder científico en un sentido que se quiere incuestionable si no evidente, el problema no sólo está en la epidermis del mundo (su estesis) y en la sintaxis de los cuerpos. También se encuentra en el enraizamiento semántico de las formas, en ese lugar en el que hallar los principios teóricos que toda ciencia necesita.

Se trata de una búsqueda que muy a menudo, y sobre todo después de Leonardo, sólo llevará al artista a una posición de duda que habrá de desembocar en un callejón sin salida. Perdida toda dirección, el arte olvidará aquí su corazón «hecho de perspectiva», y vendrá a caer en otro tipo de espacialidad simbólica que ya no será, por decirlo así, si no el *par-coeur* de la pintura, es decir, su intuición. Este es el sentido del consejo de Comanini cuando pide que el artista lleve el instrumento de medir en los ojos antes que en la mano... ¿Por qué? Porque la lógica piensa, pero al fin y al cabo no puede ver el objeto de su pensamiento. La estética, en cambio, puede ver, pero no llega a pensar acerca de lo que ve. En consecuencia, ¿cómo hacer para que la pintura se comporte a la manera de un *pensamiento observador*? Y prefiero darle una capacidad de observar al pensamiento razonador antes que adjudicar una función pensante a la visión, puesto que una estructura perspectiva en el corazón de la pintura es para Piero la base lógica de los cuadros que no podrían existir independientemente de la razón. Sin alguna pauta teórica (que podríamos llamar *tesis*) el cuadro sería un caos de líneas sin fuerza o un montón de materia sin forma. Vendría a caer en la cosa informe en el sentido en que lo expresa M. Ficino, para quien siendo la belleza sensible una cuestión formal, lo diforme es siempre ejemplo de falta de belleza, y lo informe el colmo de la fealdad.

Al parecer, el auténtico origen del arte de la pintura no se encuentra en una mirada que posteriormente piensa. Precisamente porque la precede y al mismo tiempo la fundamenta, su núcleo o su corazón no está tanto en la observación visual cuanto en un pensamiento inaugural que conduce, posteriormente, a contemplar. La percepción sensible sigue al intelecto que abre camino. Y la racionalidad es entonces a la pintura lo que la yema es al huevo. Su función consistirá en proyectar sobre su propio centro oculto una posibilidad sensible, es decir, *estésica*. Entonces se trata del «dar-que-ver» por parte de un cuadro que no exhibe los objetos, visibles por sí mismos, sino su lógica fundadora. Y hay que entender que esta lógica no sería *visible*, es decir sensible, sin la ayuda de la pintura.

Quizá podamos revisar algo de esto tratando de encontrar qué hay de la razón en pintura y cómo se da en Piero. Y ver incluso, en cierta medida, en qué se convierte en Leonardo, quien contrariamente a su predecesor nos habla largamente en sus escritos de esa necesidad –no siempre clara– que la pintura tiene de ser problema mental sin olvidar su punto de referencia «materno» en la naturaleza.

LA RAZÓN EN PINTURA

Vengo al caso. En el *De prospectiva pingendi*, Piero distingue tres partes para la pintura. De manera parecida a cómo L. B. Alberti lo ha hecho ya en el *De pictura* (donde distingue el contorno de la cuerpos o *circumscriptio*, la composición por planos y la distribución de las luces, o *receptio luminum*), Piero distingue el *disegno*, la *commesuratio* y el *colorare*²⁸. Dibujo y color, línea y cromatismo, y entre los dos, a manera de puente, la composición o, más exactamente, la organización de los perfiles y los contornos (*profili e contorni*) según la proporción. Entre los límites de los cuerpos en un espacio envolvente, y el colorido que responde a este control fronterizador, debe interceder una *habilidad* que consista en poner medida de acuerdo con la «verdad».

Entonces vemos, al leer el texto de Piero, que la medida o *commesuratio* es la perspectiva. Lo cual no es como para extrañarse demasiado. Pero también leemos que la perspectiva, que se genera evolutivamente desde el punto geométrico hasta los cuerpos, pasando por las líneas y las superficies, es la pintura. De modo que su definición consiste en decir que la pintura es la pintura a condición de fundamentarse en el cálculo espacial de las medidas. Así:

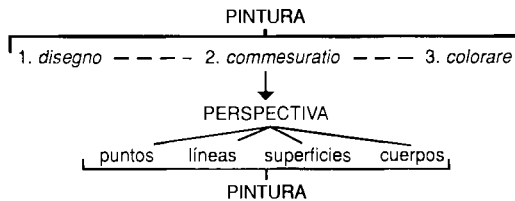


Fig. 3

La pintura dispone pues de tres vertientes, dibujo, medida y color, la segunda de las cuales, gracias a un extraño retorno de la parte al todo, resulta la pintura misma de la que ya formaba parte. (En una palabra, la definición nos diría que *la pintura es la pintura* habida cuenta de que todo en ella se reduce a la medida y proporción.) Y esto debe significar que sin medidas (*commesuratio*) el cuadro puede tal vez llegar a parecer, es decir, aparentar, pero de ningún modo llegará a ser pintura verdadera – lo cual quizá tenga su relación con la «verdad en pintura», como quería Cézanne, y que la hace depender de un factor concreto, localizable en la percepción. Porque el dibujo y el color juntos y en libertad, sin el puente de la *commesuratio*, serían algo parecido a un cuerpo humano vivo, con forma y movimiento, pero cuyas acciones, desmedidas por definición, no se regirían por razón alguna. Y eso sería tanto como hablar de un cuerpo actuante pero acéfalo.

En esta definición casi redundante, la pintura es lo que es a condición de que la proporción del espacio según la ciencia venga a sostenerla, y así *demuestre* lo visible. La perspectiva es el corazón, o mejor el cerebro, en el cuerpo de la pintura. Siendo como es una especie de música visible, la «primera puerta del intelecto», puesto que tiene en

²⁸) *De prospectiva pingendi* (edición crítica a cargo de G. Nicco Fasola), Firenze, 1974, p. 63-64.

cuenta número y distancia visual, proporciones aritméticas y geométricas según Pacioli,²⁹ en el interior del proceso creativo ella —la perspectiva— es precisamente el instrumento de la verdad. Con la verdad, el ojo capta las cosas del mundo según su apariencia y la mano las reproduce *produciendo* a su vez, paralelo al mundo percibido —objeto del conocimiento—, un mundo certificado y apto para la operación de reconocer.

Esto sucede en el proceso creativo. Sin embargo, ese mismo mundo producido volverá en la recepción de la obra al estadio correspondiente a lo posible, o potencial, y que una mirada cualquiera, situándose inmóvil en el lugar preciso para la visión conocedora, ha de venir a actualizar, haciendo con lo pintado un artificio real y efectivo para la visión. He aquí lo que hay de la perspectiva como una modalidad para la construcción intelectual del espacio representado. Ella es lo que viene a codificar lo invisible en lo visible, y mediante su razón lógica incluso lo impensable en lo pensable.

Releemos en Pacioli aquella historia que cuenta Plinio acerca de las uvas pintadas por Zeuxis, que engañaron a los pájaros, y de la cortina pintada por Parrhasios, que logró engañar a Zeuxis. Desde luego que no es igual engañar a los pájaros que al gran pintor Zeuxis. Pero lo que Pacioli infiere del ejemplo es que la pintura es tanto más racional cuanto más *tramposa* resulta para la razón. En efecto, si la razón no se encuentra en las uvas es porque está en la cortina que decepciona toda previsión. La cortina parece esconder alguna cosa allí mismo donde no hay nada, y en consecuencia llega a abismar todo aquello otro que siempre, instintivamente, buscamos detrás de las cosas, detrás de lo visible, más allá, en lo profundo, cuando lo único que realmente hay es la cortina...

Y entonces, ¿de qué modo el mundo se hace virtualidad en pintura? Por la «fuerza de las líneas y de los ángulos», nos dice Piero. Al dividir la perspectiva en cinco partes, no es extraño que esa «fuerza» se encuentre ya bien establecida en la división. La fuerza debe ser una cosa que actúa sobre alguna otra cosa. Quizá sea una carga energética que habita la cosa misma y la lleva a ser lo que en cierto modo ya es: una trampa para el ojo, una cortina.

Ahora bien, si consideramos los tres estadios que hacen todo el edificio de la pintura: color-materia, líneas o contornos y perspectiva (*commesuratio*), no resultará inútil buscar su coincidencia con los tres principios que constituyen todo lo real creado en la medida misma en que esta realidad emana primero y participa después del intelecto divino. Se trata de un *principio físico*, un *principio de vida* y un *principio espiritual*. Claro que estos tres principios corresponden a su vez a la tríada neoplatónica según encontramos en Plotino: cuerpo (materia), alma (energía, movimiento), intelecto (razón). O en Ficino: *Lux corporalis, motus, lumen*.

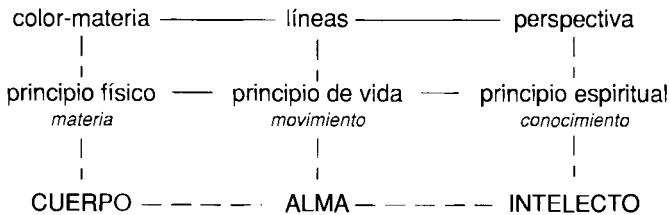


Fig. 4

²⁹⁾ Luca Pacioli, *La divina proporción*, Buenos Aires, 1959², p. 67.

Leído horizontalmente, el cuadro responde a la progresión melódica; verticalmente, en cambio, ofrece la simultaneidad de la armonía. Es el paralelismo musical. Y hay que estar de acuerdo con el orden divino de las cosas. Según éste, el alma humana, inmortal, precede al cuerpo y le da forma al mismo tiempo que le infunde la fuerza necesaria para acceder a la razón superior. La disposición «lógica» de los tres niveles, su orden relacional – digamos melódico en el sentido de la narración o de la anécdota –, debería ser tal vez, en este caso, como sigue:

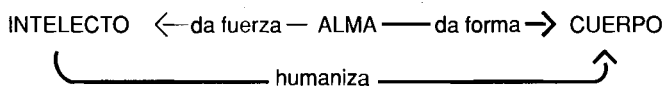


Fig. 5

El esquema sigue aquí efectivamente un desarrollo de actuación lógica si, a la manera de Ficino, «el alma, como padre y artesano del cuerpo» (*anima tanquam pater et artifex corporis...*), engendra al hombre y lo constituye formalmente al mismo tiempo que ejerce «su principal operación, es decir, la inteligencia». Todo ello sin olvidar que «el conocimiento intelectual tiene su origen en los sentidos». Lo que trasladado a la pintura se transformaría ya en el movimiento circulatorio (o en la trama) de la figura 6:

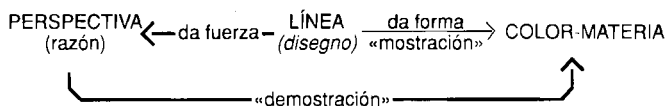


Fig. 6

Desde luego que hay que tener en cuenta el papel *paterno* del alma según Ficino³⁰. Y también hay que considerar el paralelismo que mantiene con el *diseño*, que según Vasari es el padre común de todas las artes. Así podemos ver en la figura 6 que la perspectiva es la razón lógica de la pintura (pensable, pero invisible), y que se *demuestra* visualmente en el color-materia –en tanto que éste representa objetos–; pero esto es así porque la «fuerza» razonable de las líneas (factor paterno) hace de ella una producción sensible, es decir, visible (y hasta cierto punto, en tanto que *ya* es objeto de la mirada, impensable por vía lógica).

Referido a la acción de pintar, pues, por lo menos cuando a la manera de Piero y de Leonardo domina el intelecto, el orden global debería ser ya como se expone en la figura 7 de la página siguiente.

Y las figuras, entonces, los personajes, todo se rige por una *razón interna* que es motor del intelecto, y cuya función productiva no consiste tanto en hacer con la escena un exponente de realidad natural cuanto de credibilidad. Ahora bien, tal como el término lo

³⁰⁾ Con respecto a la luz activa, así como a la «fuerza» que ella da (masculina), y a la tierra que recibe pasivamente (femenina), vid. el *Commentaire*, cit., 4. V.

anuncia por sí mismo, y con respecto a lo real «dado», esta credibilidad o verosimilitud le impone siempre al sujeto que percibe una cierta condición: la de captar, haciéndolo razonablemente, todo aquello que es parecido, *símil*. Lo cual supone que el mundo sólo se convierte en foco de atención, o se hace «objeto» para la mirada, en unas *figuras relacionales* que se muestran acordes con la verdad que presumiblemente reside en el sujeto. De donde puede decirse que la Naturaleza como cosa dada, que sólo es objeto de la percepción en tanto que es «hecho» (símil), no accederá a su vez a la verdad si no después de haber sido *re-hecha* o acondicionada.

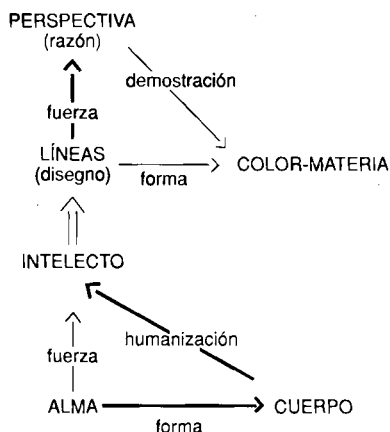


Fig. 7

Limitado al campo de la percepción visual, esto nos advierte que para el Quattrocento el lugar de lo potencialmente visible —que se deja hacer al amoldarse a las circunstancias— se transforma en *lugar propio* de lo visto, es decir: accede al estatuto de objeto efectivo para un sujeto y a través de un acto particular ejecutado por el ojo que mira.

En este acto la mirada *se adelanta*, porque va al encuentro de lo visible y se apropia de su objeto. Lo arropa, por así decir, y lo predispone para ser visto. Así predispuesto, que es tanto como decir adecuadamente hecho y como a medida, el mundo ya puede ser realmente visto. Será percibido en su sujeción a la verdad o, dicho de otro modo, bajo el dominio de un sujeto. Aquí es donde tendremos que admitir aún que el objeto no es el simple contrario o el oponente del sujeto, sino un término o «lugar» en el que el Yo llega a reconocerse en su necesidad³¹.

EL VER Y LA VISIÓN. LA MIRADA OPERATIVA

De la división que practica en la pintura, y para proceder a su estudio, Piero escoge sólo aquello que puede ser rigurosamente demostrado. A partir del punto, que es para el ar-

³¹⁾ Cf. E. Cassirer, «Il problema del soggetto e dell'oggetto nella filosofia della Rinascenza», *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, ed. cit., p. 227.

tista la extensión mínima perceptible, el *De prospectiva pingendi* trata de líneas, ángulos y proporciones. El desarrollo del punto produce la línea y el de ésta conduce a la superficie, para llegar en un siguiente estadio a los cuerpos volumétricos en un espacio de tres dimensiones. Al fin y al cabo, la pintura es perspectiva, nos dice el texto, y la perspectiva es la *commesuratio*. El arte de pintar consiste pues en saber manejar las magnitudes y las proporciones. Y nada más, al menos teóricamente. Porque en cuanto al cromatismo, Piero nos advierte: «*il colorare lasciaremo stare*». Claro que pueden aducirse al menos dos buenas razones para que el artista deje estar el color cuando se trata de desarrollar su teoría. Una de ellas se encuentra en el hecho de que aun siendo ineludible en pintura, este elemento es el más reactivo a la reflexión lógica. Siendo como es un aliado de la materia, el cromatismo no responde a la *ratio* superior que en el sistema neoplatónico corresponde al alma divina, *anima prima*, del hombre (y el argumento de la doble alma será retomado luego por Telesio desde otro punto de vista).

Resulta imposible, pues, hablar del factor cromático en el arte y hacerlo científicamente.

En cuanto a la otra razón, es que siendo para Aristóteles una respuesta de las cosas físicas a la luz, y ligado a necesariamente a la materia, el color está tan estrechamente emparentado con la sensibilidad como el *disegno* —cuyo despliegue conduce a la perspectiva— lo está con los procesos discursivos superiores.

El arte de pintar, estructurado conceptualmente como lo está el propio mundo en el platonismo, participa del *anima prima* mediante las líneas, los ángulos y las proporciones del *disegno*, cuya «fuerza» se impone como razón para lo visible. Así como el cielo masculino, que es principio cósmico fecundador, necesita la tierra femenina en la que fructificar, también la razón humana necesita una materia *obscura* en la que depositarse para alcanzar su plena efectividad. La luz será un término metafórico o no lo será (y cabe inclinarse por esta última posibilidad a juzgar por la evolución de su estética en el s. XIII), pero la fuerza del *disegno* que el artista aplica es un factor «lumínico», y viene a despertar el color en la naturaleza. Contemplando el mundo percibimos unas formas, y estas formas corresponden a la belleza racional. Pero es una belleza múltiple, diversa —es decir, humana—, cuya justificación se encuentra en su obediencia a la pauta de una verdad superior.

Hemos visto que puntos, líneas, superficies y cuerpos son el desglose de la medida-proporción, que a su vez es la perspectiva («*la commesuratione, quale diciamo prospettiva*»). Pero desde el punto de vista de la percepción visual la perspectiva contiene «en sí» cinco nuevas partes. Así es como las detalla Piero:

- 1) el ver, el ojo («*il vedere, l'occhio*»);
- 2) la forma de lo que vemos;
- 3) la distancia entre el ojo que ve y la cosa vista;
- 4) las líneas que salen de los límites de la cosa y van al ojo («*linee che se partano da l'estremità de la cosa e vanno a l'occhio*»);
- 5) el término que se encuentra entre el ojo y la cosa vista, el lugar donde suponemos que van las cosas: «*il termine che è infra l'occhio e la cosa veduta DOVE SI INTENDE PONERE LE COSE*».³²

Tenemos aquí al sujeto que mira, la forma de lo que ve y la distancia entre ambos, o el eje que recorre el espacio entre la pupila y el centro del objeto. También tenemos las líneas imaginarias que unen el punto receptivo del ojo con los límites espaciales del objeto. Pero además de las cosas que el sujeto ve según la forma, todavía está este *lugar intermedio* en el que las cosas se instalan para ser vistas...

Claro, Merleau-Ponty ya nos avisa del error que cometemos al hablar como si forma y dimensión fuesen constantes reales. Como si además de la imagen física de las cosas en el ojo existiera *además* una imagen psíquica de los mismas cosas, y que esta última fuese una imagen duradera, estable, mientras que la primera resultaría cambiante: «no hay una imagen psíquica que uno podría, *como una cosa*, comparar con la imagen física, que tendría respecto de ella una magnitud determinada y que *formaría pantalla entre mí y la cosa*»³³. No hay imagen psíquica. Existe sólo la memoria funcional u operativa capaz de actualizar unas condiciones perceptivas como datos de experiencia. La memoria no es un almacén de cosas que son imágenes de cosas, no es un lugar adonde sólo hay que ir a buscar para encontrar de nuevo lo ya experimentado.

No es así. Y, sin embargo, es algo ya conocido que la pintura es el medio de poner un «término» (el plano de proyección, la pantalla) entre el sujeto que mira y los objetos del mundo. Cuando menos, eso se conoce desde que Alberti aconsejara emplear un velo *intersector* ante los ojos para ver las cosas, que entonces debían presentarse como materia propiamente pictórica. Se trata de la *intersegiatione*, o sección, del cono visual como dispositivo para pintar³⁴. Aunque sólo sea de modo parecido a las líneas imaginarias que salen de la cosa formando parte de la perspectiva teórica, debe haber efectivamente, interpuesto, un elemento *verdadero* para quien contempla pictóricamente el mundo. Puesto que se entiende o se supone (*si intende*) que lo hay, será éste el tercer término entre el ojo que ve y el objeto visible con su forma. Pero claro, si es así, uno puede pensar que el problema ya no consistirá en hacer depender la pintura de lo visible o de la visión común, sino de la recepción (o *producción*) de «alguna cosa» supuesta que son las figuras de relación. Ha de ser «alguna cosa» relacionada con la razón interna por un extremo y con lo visible por el otro, y tal vez haya que encontrarle un origen y un estatuto.

Porque esta cosa, ¿no es el objeto *propio* de la teoría pictórica? Por su comportamiento lógico, más acá de lo visible en su estricta realidad física, lo que conocemos como realidad aparente —el objeto fenoménico, el mundo tal como aparece— parece convertirse ahora en el «lugar» del cuadro. Aunque aspire a ello, el cuadro no representa lo visible. Lo que hace, de hecho, es presentar las condiciones mismas de la visibilidad, es decir: *lo visto*. Y que resulta al cabo un objeto fantasmático, una proyección del sujeto en el borde de lo real o en el límite entre la realidad y la imaginación, como pantalla y causa del representar. Sólo así se entiende que el objeto no sea ya, en términos generales, lo radicalmente *otro* del sujeto que mira, sino un ámbito en el que éste viene a reconocerse, cada vez, según su necesidad. Esto es lo que debemos considerar como la superficie del mundo. Una superficie cuya *esencialidad* no proviene de ningún «origen», sino de su condición humana.

³³) M. Merleau-Ponty, Ob. cit., p. 275.

³⁴) L. B. Alberti, *De pictura*, II.

La pintura se dirige hacia lo visible *en profundidad*. Sólo que por el camino se aplica a captar la epidermis del mundo como lugar real de la mirada. Su meta consistirá desde entonces en ofrecer esa realidad efectiva y al mismo tiempo coherente, razonada: verdadera en el sentido de la objetividad. Según Piero hay en efecto, más acá de lo visible:

«un término en el que el ojo, con sus rayos, describe proporcionalmente las cosas llegando a juzgar según su medida: si no hubiese término no llegaríamos a comprender la "degradación" de las cosas, y no podríamos demostrarlas»³⁵.

Hay la degradación o el empequeñecimiento, el *ratatinement*. He aquí la meta antes que el destino, el objeto visto más acá de la cosa que se presenta. Esto es el término donde «poner las cosas». Y como tal, este término es también un ámbito en el que la percepción alcanza a *saberse*, aunque sólo sea porque la degradación o el alejamiento se han de comprender. Si no se diera el saber, quiero decir que si la percepción no fuese una experiencia consciente, cargada de razón, nunca llegaríamos a comprender y admitir esta especie de «degradación», la disminución o el empequeñecimiento progresivo con la distancia.

Para la percepción, y siguiendo el *De prospectiva pingendi*, se trata de describir (*l'occhio describe*), de juzgar (*giudicare*), de comprender (*intendere*), y finalmente de demostrar (*dimostrare*). Con sus rayos (*co'suoi raggi*), el ojo llega a pintarse las cosas, alcanza a describirlas, y lo hace de tal manera que el cuadro será luego una demostración de lo visto y de la propia operación de ver.

Claro, en la percepción no hay sólo recepción. Quiero decir que percibir no es cuestión de pasividad. Percibir, ver también equivale a imponer un desplazamiento de las cosas hasta el área de la «luz», que corresponde al buen fundamento (*ratio* del sujeto) y con ello a la verdad.

Desde luego, en la tan exigida atención a la Naturaleza por parte del artista volvemos a comprender de pronto, y de un modo quizá banal, que la pintura debe mantenerse fiel a lo visible. (Es el cuadro-espejo del que habla Leonardo.) Pero lo que hay que comprender en realidad es que la visión pictórica quattrocentista no busca el exterior de lo que hay, el efectivo movimiento de las cosas, sino su fuerza o energía interna, sus claves secretas³⁶. Sólo que esta energía o estas claves, interna aquélla y secretas éstas, ha de resultar luego que se encuentran en la piel de las cosas, que están ahí mismo donde el sujeto se hace, cobra identidad en su proyección (lo cual no tiene tanto de *proyecto* cuanto de emergencia, de surgimiento): para *saberse*.

En términos más generales, pues, y no sólo aplicado al Quattrocento, el objeto de la visión sería la escena fantasmática de la espera y el deseo de quien está mirando. Entendemos que «un pintor no pueda aceptar que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, que lo que vemos no sea el mismo mundo»³⁷. Si el artista no admite lo ilusorio de nuestra percepción, al menos presente que la realidad de lo visible, en tanto que es efectivamente visto, no es más que un delante —quiero decir la parte que se adelanta, el frontis o la fachada— de unas cosas cuya presencia depende de quien percibe el mundo.

³⁵) Ob. cit., p. 64-65.

³⁶) Véase M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, 1964, p. 81.

³⁷) Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 83.

A grandes rasgos, hay que decir que todos vemos el mismo mundo. Y así es como vemos el mundo mismo. Pero esta mismidad, que no es lo visible en su propio, hipotético ser, es el objeto-visto *según parece*. Y, sin embargo, ¿qué es este parecer si no el mundo mismo? Insisto. Por tal razón la pintura del Quattrocento necesita demostrar la mismidad sospechosa más allá de la simple mostración, más allá de la pura ostensividad. En tanto que *mismo* para todos, hay que someter lo aparente a una lógica. De este modo, a fuerza de objetividad, no quedará rincón alguno para lo *otro* subjetivo que pueda corroer la mismidad.

Pero lo curioso del caso es que aun manifestándose bajo la forma visual de lo inteligible, no por eso el mundo «mismo» resulta exterior al pintor. Porque al fin y al cabo sólo se exhibe como un *afuera* mediante la «fuerza de las líneas», gracias a la luz de la razón, para confrontarse con un mundo que es el de cada día y suplantarlo legalmente. La pintura es el espacio lógico, y por lo tanto *estable* de esta confrontación. Y su duración o su estabilidad, su permanencia, dicen su validez. El cuadro debe exponer una *vero-similitud* que sin lógica no alcanzaría apenas el estadio de pura similitud, carente de verdad. Si no hubiera demostración, la verdad del parecer o de lo *símil* sería sustituida por la simple repetición perceptiva, es decir, por lo rutinario de mirar y juzgar sin pensar, irreflexivamente. Y eso equivaldría entonces a un sujeto instalado en la mentira. Efectivamente, desde el punto de vista platónico, el *cálculo de la representación* (la mimesis acompañada del logos) viene a ser el antídoto más eficaz —como tan bien observa S. Kofman³⁸— de la representación simple y porqué sí: el cálculo es el contraveneno para la mentira de una representación carente de una razón que pueda avalarla, y que es un puro enjabelgado disimulador (*pharmakon*).

Como demostración lógica para lo que se expone visible exteriormente, pintar es canalizar el mundo mediante líneas y ángulos, es su control formal, de donde la naturaleza extraerá su *fuerza*. ¿Para qué ir a verificar *primero*, como querrá hacerlo luego Leonardo, que las líneas se hallen realmente en ella? ¿Tiene perfiles la naturaleza? Leonardo no los encuentra. Y si damos crédito a Nicco Fasola, Piero della Francesca no se ocupa de buscarlos. ¿Por qué? Porque las líneas, o los perfiles, sólo son «naturales» a condición de poder fijar previamente lo huidizo de las cosas en el ámbito de una mirada cultural que mantiene la naturaleza a raya, quieta y bien domesticada.

Este problema nos permite aquí, ahora, una digresión. Porque hay a este respecto algo digno de atención en *Le chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac, y que quizá nos permitirá adelantar una parte de lo que veremos mejor luego. En el relato³⁹, un «viejo maestro», el pintor Frenhofer, nos dice en determinado momento de su reflexión que la naturaleza es «*une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres*», una continuidad de curvas, de redondeces que se envuelven las unas en las otras. ¿Que la naturaleza es una progresión de envoltorios?, ¿que es una serie de curvas o de arcos que encajan unos en otros? ¿No responderá la naturaleza a aquella metáfora hilarante de la cebolla? Arcos encajados, círculos concéntricos, curvas en progresión, pliegues o sinclinales superpuestos... ¿Se da la visión por capas?

³⁸) Véase la *Mélancolie de l'art*, Paris, 1985, p. 27. Cf., a propósito del *pharmakon* como disimulo, J. Derrida, «La pharmacie de Platon», *La dissémination*, Paris, 1972.

³⁹) Bajo otro punto de vista, estudiado por H. Damisch: «Les dessous de la peinture», *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, 1984 (trad. cat.: «Els dessotes de la pintura», *D'Art*, Barcelona, 1985, pp. 39-58 Retomado luego por G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée, suivi de Le chef-d'oeuvre inconnu*, Paris, 1985.

Quizá fuera interesante ver de dónde le puede venir a Frenhofer-Balzac su explicación «pictórica» de la naturaleza como «*suite de ronds*». Al mismo tiempo, esto nos permitirá iniciar aquí un cierto retroceso histórico que luego habrá que continuar. La pintura sin dibujo, la naturaleza sin líneas fronteras, ¿sería eso acaso una lejana interpretación de la teoría física de Demócrito y Epicuro? Según Epicuro, la materia de las cosas, al estar en continuo movimiento, es también una emanación permanente de átomos formando imágenes o simulacros (*eidola*) —membranas, cortezas, nos dice Lucrecio—; estas imágenes atraviesan el aire a gran velocidad y producen la visión al ser recibidas por el ojo. (Luego veremos algo más concreto de esto último.) Debe haber acuerdo entonces entre el discurso pictórico de Frenhofer y el discurso físico de Michel Serres en nuestra época, especialmente cuando éste retoma la geometría de Demócrito y la relaciona con la teoría de Epicuro a través del poema de Lucrecio. Allí nos damos cuenta de que, en efecto, «cada objeto se convierte en fuente de una infinidad de envoltorios». De modo que hoy, para nosotros, no es ya la vista lo que debe aproximarse al cálculo científico de la visión, como en el Quattrocento. Por el contrario, es la ciencia la que se acerca a la visión natural: aquello que vemos y tal como lo vemos, inseguro, cambiante, es todo lo que hay. Y no hay más. Ahora tenemos que admitir, aunque nos pese, que «la vista es tan rigurosa como el método matemático. Porque, como todo objeto sólo puede haber sido producido por y en un torbellino, o en una espiral, la turbulencia como tal es lo que deviene emisora de sus envoltorios.»⁴⁰

¿Qué quiere decir esto? Quiere decir, primero, que no podemos escapar al tiempo, a la sucesión. Y segundo y más importante: que en el sentido de la permanencia o de la duración *no hay objetos*. Hay ejes energéticos o núcleos radiantes que producen torbellinos. La cuestión no está en una u otra forma para el objeto, no está en las líneas que la delimitan, sino más bien en un desarrollo formal cambiante. Para la representación existe el problema de una expansión sin remisión a centro alguno, lo cual viene a dar una presencia permanentemente *nebulosa* a los cuerpos. «*Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas!*», exclama Frenhofer: estrictamente hablando, no existe el dibujo. Si el dibujo no existe es porque no hay la menor *naturalidad* en él; en consecuencia, no es posible verlo aun siendo un instrumento para la visión. El dibujo es una creación del intelecto. El *disegno* es un artificio que consiste en detener la expansión y el cambio, para fijar la visión sobre el color. A su vez, el color-materia es lo que se expande y da que ver, se ofrece a la mirada ante la cual evoluciona cambiando.

Esto último es precisamente lo que observa Leonardo. Ve que los perfiles son el resultado de una atribución de la mirada a su objeto. Por esa razón, también, la pintura debe consistir para Piero en retener y eliminar intelectualmente la condición huidiza, moviente y turbia de la naturaleza. Una naturaleza que no se empeña en verificar. ¿Para qué la habría de verificar, si pintar consiste en escamotear al mundo su comportamiento natural de cosa móvil, de crecimiento o de expansión que no hace más que engañar a una mirada que busca siempre la fijación y la permanencia?

Vasari nos advertirá más tarde que «*chiunque intende e maneggia bene queste linee, sarà..., mediante la pratica ed il giudizio, eccellentissimo*»⁴¹. Que se encuentren o no se

⁴⁰) Para los entrecuillados, M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, 1984, p. 129.

⁴¹) *Le Opere*, vol. I, Firenze, 1973, p. 170.

encuentren en la naturaleza, las líneas exigen juicio y mucha práctica. No es cuestión de buscar, sino de aplicar las líneas. Para eso hay que comprenderlas y manejarlas. ¿El en-sí del mundo o aquello que del mundo resulta evidente en sí mismo? ¿Es la Naturaleza, más simplemente? Para Leonardo, que buscará lo que pueda haber de verdaderamente *natural* y vivo en lo visible, es decir, su movilidad («*il moto è causa d'ogni vita*»), no hay perfiles. O bien: es que los contornos no son líneas, no son perfiles en el sentido que no limitan los cuerpos que se difunden en el espacio. ¿Qué son los cuerpos? Son transiciones de densidad, estados energéticos fluctuantes. Así pues, «*fuggi i profili, cioè i termini espediti delle cose*»⁴². Rehuir los perfiles equivale, después de Piero, a comprender el carácter nebuloso de los cuerpos, y su transitoriedad.

Para el arte la naturaleza debe contar, después de todo. Incluso para Piero. Pero sólo contará en tanto que sostiene, como si de una pantalla se tratara, esa descripción necesaria que de ella hace la pintura, y que es ya una demostración científica. Aunque más allá de lo simplemente visto (y reconocido) no existan perfiles para una mirada escrutadora o para el análisis pormenorizado de lo visible, eso no impide que a la naturaleza podamos encontrarle una razón humana imponiéndole la *fuera del disegno*, contemplándola atentamente en términos de límites.

La pintura, en consecuencia, ha de ser confrontación. En la experiencia general humana, ella ocupa el lugar de una verificación lógica que reconvierte el mundo en una *estesis*, pero razonable. El sujeto se abre a la realidad física mediante la percepción sensible. Pero dado que la naturaleza se deja hacer, puesto que se amolda a las circunstancias plegándose a cualquier interpretación, de esta obediencia natural no puede salir otra cosa, al fin y al vabo, que una forma, es decir: un conjunto ordenado de formas. Es la respuesta irónica del objeto natural frente a la espera condicionante del sujeto. Es la forma del mundo en tanto que aparece, en cierto modo desprovisto de *physis*, puesto que es todo luz, visualidad (que el hombre no ve la materia de las cosas, lo había dicho Aristóteles y lo viene a repetir Ficino: sólo ve la luz). Y entonces es un mundo iluminado por la forma de la razón.

EL «FUEGO» VISUAL Y LA MIRADA OBJETIVANTE

Al dividir la perspectiva en cinco partes, donde lo imaginario, o conceptual, se mezcla con lo natural, el problema sigue presente en el lugar «*dove si intende ponere le cose*». Hay un conflicto ahí donde entendemos que hay que poner las cosas. Es la *intersegatione* de Alberti, pero como algo que se da por supuesto, por entendido. Antes de convertirse en solución geométrica o en artefacto para la pintura, la intersección es ya un lugar perceptivo, y por eso mismo correspondiente al ámbito conceptual de la realidad. No es el *qué* de la visión, es el *cómo*. Sólo que este «cómo» ya es algo de aquello que el sujeto puede ver con respecto a lo que hay. La pintura busca con ello una normativa de y para la mirada. Captura esta mirada, fija su operación, le dice cómo hay que ver: intenta convertir la visión en pre-visión.

⁴²) Leonardo da Vinci, «Trattato de la pittura», *Scritti*, Roma, 1966, p. 59.

Naturalmente que la *intersegatione* puede no ser la verdadera causa de la visualidad. Pero en cualquier caso será la *verdad* de un espacio visual como efecto de la mirada intencional.

Había que llegar hasta aquí y hacerlo pictóricamente. Conviene hablar científicamente, pero hay que hacerlo «como pintor». Eso es al menos lo que dice Piero —y también Alberti, y Ghiberti...— cuando al escribir acerca del punto geométrico, por definición invisible, lo considera visible. Para llegar hasta aquí, pues, hay que acercar o comparar dos teorías de la visión: aquella que sigue la corriente platónica del *Timeo* y aquella otra que se adhiere a las observaciones aristotélicas a propósito de la visualidad.

Para Platón la visión tiene lugar gracias a una especie de «fuego puro» que hay en nosotros. Los dioses hacen que este fuego interno salga al exterior por la pupila del ojo, pero filtrado de tal modo que sólo se libera el más ligero, permaneciendo retenido el más denso en el interior del cuerpo. Por parte del ojo, he aquí una labor depuradora en la que es posible reconocer el «rayo visual»: es el resultado de una filtración desespesante. Los efectos de esta hipótesis se dejarán sentir durante más de veinte siglos al tratar de la mirada. Ahora bien, el rayo visual cae sobre su objeto (o su percusión tiene consecuencias para el sujeto) sólo cuando la luz diurna rodea la «corriente de la visión». De vuelta, pues, en dirección a los ojos, se forma un *solo cuerpo* allí mismo donde el rayo emitido al comienzo del proceso ha ido a encontrarse con su objeto en el exterior⁴³.

Incluso si en uno de sus comentarios al *Timeo*, Emile Chambry nos hace saber que la corriente de la visión o el fuego visual encuentra en su camino a otro «fuego que proviene del objeto exterior», para mezclarse con él⁴⁴, en el texto platónico en ningún momento es cuestión de otro fuego que no provenga de los ojos⁴⁵. Lo que hay es la luz del día que se combina con el rayo visual, pero no hay rayos luminosos que nos lleguen de los objetos. Por otra parte, y puesto que se combina con la luz del ojo humano, ¿que otra luz o radiación semejante a la suya podría venir de las cosas cuando su condición es la de copia o sombra de un modelo superior? Sólo el hombre no es una copia para Platón. No es un trasunto del ser: es un ser venido a menos. Un ser ensombrecido de cuyo estadio anterior considera Platón que guarda un remanente de ciencia (*reminiscencia*), y cuya dependencia —no necesariamente consciente— de este estadio es el fuego divino del que es depositario y usuario al mismo tiempo. En consecuencia, el objeto visible no es lo que está ahí a la vista, dando que ver de modo permanente. Se ofrece a la mirada en la medida en que el conjunto de la acción visual se produce como una *alianza* siempre actualizada del fuego de la visión y de la luz del día, que lo acoge y lo envuelve. Esta última operación no es ya tanto para permitirle al hombre ver (pasivamente) cuanto para llevarle a *engendrar* lo visto.

Percibida, la realidad es un efecto. El objeto es virtualidad, su extremo es pasivo. El ojo ejerce una función activa consistente en actualizar lo visible. La mirada es lo que *realiza* el mundo.

⁴³) *Timeo*, 45a-46b.

⁴⁴) Véase E. Chambry en: Platón, *Sophiste et autres dialogues* (trad., y aparato crítico de E. Ch.), París, 1969, p. 5o5.

⁴⁵) Cf. Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, París, 1988.

La corriente de la visión es así un solo fluido, y la imagen del objeto se *forma* en un punto *entre* lo visible (pasivo) y el órgano ocular (activo). En la dirección del ojo, dicha imagen mediadora es a su vez el «cuerpo» visualmente efectivo de un retorno del rayo desde la cosa que miramos, un cuerpo que irá a mezclarse con el fuego interior (más denso, menos puro) para habitar al sujeto que mira.

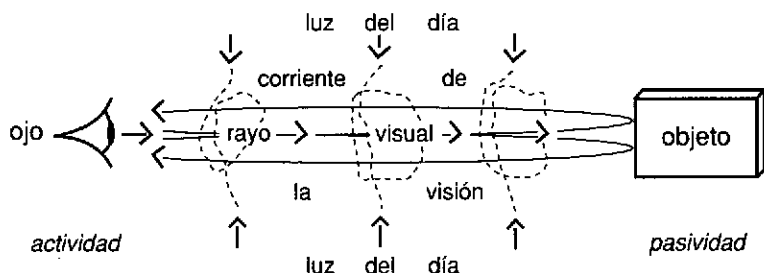


Fig. 8

Si aquí no hay caso para los rayos luminosos surgidos del objeto visible, como quisiera Chambry, es importante en cambio tener en cuenta lo que el texto parece decir: *lo visto* es el resultado de un ir-y-volver del fuego visual que con este viaje no hace más que volver enriquecido con la constatación de lo que en cierto modo, quiero decir virtualmente, *ya estaba en él*. En otros términos: lo que hay en el ojo, aunque sin objetivo alguno antes de proyectarse, ya lleva lo visible en sí. Puro, ligero, el fuego filtrado por la pupila es un activador para la luz diurna (que no es el objeto, sino un ámbito de contención, un fluido acogedor que inunda el espacio). Del mismo modo, la luz exterior se deja hacer, recorrer, y *le hace ver* al rayo que incide en ella, puesto que concibe un objeto, imprime una *forma* en la corriente: un contorno individualizador que constituye el cuerpo de lo visto entre los dos extremos en juego, activo y pasivo, en la mirada.

Según el texto platónico, en alguna parte de la corriente visual una «verdad» de lo visto aparente surge primero de la naturaleza. Una segunda verdad, en cambio, que se aplica a regular la primera puesto que se confronta con ella, viene algo más tarde. Esa segunda verdad es el efecto de un cierto *saber* que es razón formalizante. En este segundo movimiento verificador, el primero llega (o no llega) a ser verdadero, descartando los errores de la percepción, deshaciendo la ilusión (*apaté*)... En su comentario a Merleau-Ponty, Lacan advertía simplemente que hay en el ver una «regulación de la forma», y que esta regulación no es sólo «presidida por el ojo del sujeto, sino por toda su espera (*son attente*), su movimiento, sus motivos (*sa prise*), su emoción, es decir: su presencia constitutiva, localizada en lo que solemos llamar su intencionalidad total»⁴⁶.

Es sabido. En el fuego que está en nosotros, depurada por el ojo —es decir administrada—, hay una *verdad*. Pero al fin y al cabo, siendo la propia del sujeto intencional, es también en sí misma una verdad de carácter subjetivo (y eso aunque en Platón no se trate de su-

⁴⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire IX. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, p. 69.

jeto o de intencionalidad). En cuanto a la otra verdad aparente, aquella que se expone para el sujeto en el exterior, aunque se sirva de lo visible a manera de desencadenante o de lugar donde agarrarse, dado que resulta insegura en su encuentro simple con la primera, habrá de pasar por una operación de la mirada que la llevará a la escena de una demostración razonable. Es la confrontación que ha de hacer de la cosa virtual un objeto efectivo, dando a lo visible su dosis de verosimilitud.

Entre la verdad subjetiva, altamente falible, y la apariencia de lo mundano –la Realidad platónica ensombrecida–, *lo visto* sería el intervalo y exponente final de una labor objetivadora que reconstruye la realidad adaptada a la esfera de lo humano. Pero eso ya es la *poiesis* en su sentido aristotélico.

VERSE VIENDO

No resultará menos interesante ver entonces de qué manera lo que hay de teoría de la percepción en Aristóteles se opone parcialmente a la de Platón. Para el primero no existe la actividad del ojo, por lo menos en lo que concierne al fuego visual. Aristóteles, sin embargo, se plantea una cuestión. ¿Consiste el proceso de la visión en una operación unívoca, unidireccional? La respuesta es que «el acto de lo sensible y el del sentido son el mismo acto, una sola cosa»⁴⁷. No es que haya una pasividad por parte de la cosa visible (por más que toda su actividad sea promovida por la luz) y una actividad por parte del ojo, como es el caso en Platón. Hay una sola acción, *un único proceso*: el ver entendido globalmente. Pero lo curioso del caso es entonces que vemos las cosas, y al mismo tiempo que las vemos sabemos que las estamos viendo... En cuyo caso, tener la sensación de que está uno viendo, ¿no querrá decir que el ojo *se ve a sí mismo mientras ve*? Porque de no ser así tendríamos que pensar en un ojo que ve la cosa, pero también en otro ojo que vería al primero viendo; y en otro que ve al segundo que a su vez ve al primero... Aunque, si existiera «otro sentido capaz de ver la visión, habría una serie infinita de sentidos o un sentido al final que se percibiría a sí mismo»⁴⁸.

Sea o no sea otro ojo, estamos frente a una especie de *detrás* con respecto al aparato vivo, algo parecido a una trastienda de la visión. Es la facultad distintiva, un sentido íntimo y común. Detrás del ojo que está viendo, hay alguna otra cosa. Y ella condiciona la visibilidad de lo que está delante. Es el sujeto en su conjunto quien ve, y algo ve en (o quizá con la excusa de) aquello que está mirando. Por eso el ver no coincide siempre totalmente con lo que se mira⁴⁹. Al fin y al cabo es lo que se ve, cierto, pero de la propia intencionalidad en los objetos de la visión. Consciente o inconsciente, esto es lo que debe haber: una intención.

Charles S. Peirce, por ejemplo, al considerar la mirada en sí misma se sentía molesto ante la posibilidad de que pueda existir una conciencia, es decir, un conocimiento

⁴⁷) Aristóteles, *De anima*, 425b, 25.

⁴⁸) Aristóteles, *ibid.*, 425b, 15.

⁴⁹) «Es notorio que contra los cirenaicos y las corrientes escépticas se afirma explícitamente con Aristóteles la convicción de que la sensación presupone la presencia del objeto sentido fuera de nosotros. (...) Él reconoce por lo tanto indispensable un sentido común que no sea órgano corpóreo...». R. Mondolfo, *Arte, religión y filosofía de los griegos*, Buenos Aires, 1957, p. 55.

(*intuition or cognition*) que no esté previamente determinado ya por otra mirada previa a la primera⁵⁰. Es en este sentido que hay que hablar de la visión como re-visión. Lowenstein se pregunta directamente si podemos percibir alguna cosa de la que no tengamos un conocimiento previo, y con respecto a esta posibilidad alude a la conveniencia de invertir el dicho «ver es creer» para convertirlo en otro más apropiado: «creer (primero) es ver (después)»⁵¹.

Lo que hace un momento hemos llamado la «trastienda» del sujeto, o bien su detrás, no es un lugar en el sentido espacial, es sobre todo una predisposición que actúa a la manera de intencionalidad al cernirse sobre el objeto. Quien ve intencionalmente (y así se ve) nunca se reduce a esperar. Al contrario: se adelanta, se precipita hacia lo visible, aspira a reconocer en el objeto algo de lo ya visto en otro (o en el mismo) objeto. Y esto es precisamente, con relación a su historia de la lata de sardinas, lo que Lacan llamará más tarde «*la pousse du sujet*», su empuje o su avance, aludiendo de este modo a la intención latente que en el «fuego visual» platónico podía haber.

Claro que Aristóteles es quien resulta más explícito. Para él no hay coincidencia del ojo y la mirada, o de la intención y la exterioridad visible. Por eso, a diferencia de la *cosa* (o proto-objeto), la idea de *objeto relacional* alude aquí, para nosotros, al resultado de la visión entendida como un proceso de confrontación. Sin embargo, y si a pesar de ello preferimos considerar la coincidencia del ojo y la mirada, entonces habremos de aludir a una caída de ésta en la trampa de aquél. Y convendrá hablar del engaño, *leurre*⁵², o tram-pantojo, *trompe-l'oeil*. Para Aristóteles tiene que haber un órgano que se ve mientras está viendo, es decir, un ojo que se vuelve sobre sí mismo al contemplarse; según Lacan, aquello que apunta sobre sí mismo es el propio sujeto en tanto que es consciente. Consciente como es, el sujeto se capta, «*telle la Jeune Parque de Valéry, comme SE VOYANT VOIR*», lo cual «*représente un escamotage*», puesto que «*un évitement s'y opère de la fonction du regard*». Así encontramos de nuevo, actualizado, el *viéndose ver* aristotélico. Lo cual –todo hay que decirlo– suspende indefinidamente, o, mejor dicho, liquida la función del ojo en lo que esta función pueda implicar de mirada inocente: es el *évitement*, algo que se escamotea al evitarse.

A esto quería venir. El tercer término u *objeto relacional* que hay en el esquema del proceso visual, es una proyección del sujeto sobre el mundo. Existe de una parte lo visible, de otra está quien ve. Entre los dos extremos aparece lo efectivamente *visto*: es una fusión de ambos en el lugar neutral de su encuentro.

Aquí debe estar suficientemente claro que la trastienda del ojo –el sujeto, propiamente– no existe sólo como un detrás para el órgano ocular. Porque, con respecto al ojo, el sujeto es un detrás que se proyecta delante gracias a la mirada. Lo veremos mucho mejor luego en Epicuro. Aunque por el momento hay que insistir en esto: con respecto a la ex-

⁵⁰ «The striking in of a new experience is never an instantaneous affair, but is an event occupying time, and coming to pas by a continuous process. Its prominence in consciousness, therefore *must probably be the consummation of a growing process*» (Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, cit., 5.284., la cursiva es mía.) La experiencia, visual para el caso, consiste en un proceso continuo, y su acceso a la conciencia debe ser la consumación de un acto evolutivo, creciente.

⁵¹ O. E. Lowenstein, *Los sentidos*, México, 1969, p. 52 s.

⁵² Véase J. Lacan, *Le Séminaire*, IX, cit., p. 94.

perencia sensible, y gracias a ese detrás que consideramos su particular espera o su intencionalidad, el sujeto se encuentra al frente del sentido. No frente él, sino delante suyo, adelantado. Como quien dice en su proscenio. El sentido del objeto –aunque *no todo* el sentido, como diría Goethe– está en el sujeto que se adelanta: él es su anticipación.

Si lo formulamos de manera aparentemente trivial, tendremos aún que la operación de ver consiste en sentir –en ser, pues, generalmente *conscientes*– de que vemos lo que vemos. Claro que la trivialidad es aparente. Porque con eso la noción de «sujeto» ya no puede ser eludida de ningún modo. El sujeto es *eso que ya ve* anticipándose al ojo que utiliza para mirar. Se trata de un argumento para el ver como pre-visión; pero el argumento se hace extensivo a la experiencia cognitiva en lo que ésta tiene de reconocimiento.

Ahora parece casi inútil, en el plano de nuestro interés, oponer Platón a su discípulo. Para Aristóteles la visión es una «afección» del ojo. Y lo importante de la afección está en que es producida por el *intermedio* de alguna otra cosa. Algo emerge actualizado entre lo visible –gracias al color– y el ojo que recibe su acción⁵³. Esta última, sin embargo, no es la del color, sino la acción de una «cosa concreta», e intercalar, con la que el ojo entra en contacto. Hallándose a mitad de camino, será algo movido por el color, que a su vez es activado por la luz. Es el aire. Donde no hay aire no hay visión, advierte (al contrario de lo que decía Demócrito, sostiene Aristóteles que no podemos hacer el vacío entre el ojo y la cosa).

Desde luego, que el aire pueda resultar imprescindible no parece que deba suponer la absoluta necesidad de considerarlo una «cosa» interpuesta, a mitad de camino... Salvo que se piense en él como un ámbito espacial concreto. Sería entonces una suerte de receptáculo y al mismo tiempo un vehículo en el que la cosa viene a *formarse en su efectividad*, para acceder así al estatuto de objeto para el sujeto, cuya afección será en este caso su acuse de recibo. Así:

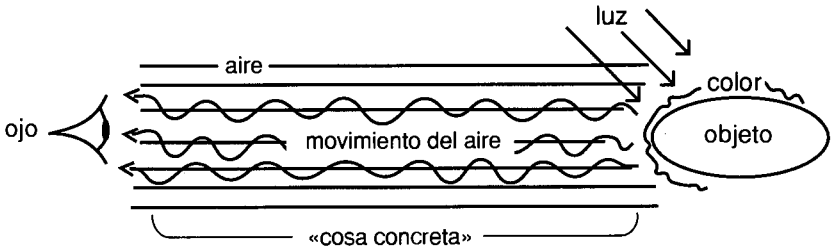


Fig. 9

La «cosa concreta» aristotélica, el medio aéreo necesario para la mirada, es también un continente espacial interpuesto y en cuyo interior la luz que circula percute en el ojo.

Después de todo, Piero sigue claramente una tradición en cuyo desarrollo encontramos ya, justificado de uno o de otro modo, el *objeto* efectivamente visto, o figura relacional, en su papel de *tercer término*. Localizable más acá de lo potencialmente visible (la *cosa* proto-objetual) y más allá del sujeto que ve, entre ambos, él es el «lugar donde poner las cosas». Es un lugar, pero de paso para la luz, de circulación para el color y a la espera de una razón estabilizante. Esto es, en definitiva, el objeto verdadero de la visión razonante. Que resulte debido antes a una que a otra de las dos instancias que intervienen en la operación visual, es decir, al proto-objeto o al sujeto en su espera (admitamos, sin embargo, una responsabilidad para este último, puesto que el ojo que describe y juzga, comprender y alcanza a demostrar lo visto depende del *detrás pensante*); que dependa más de uno que de otro extremo, digo, no tiene ahora mayor importancia, salvo que vayamos a discutir la perspectiva como algo fundado en la naturaleza (*perspectiva naturalis*) o como una convención técnica (*perspectiva artificialis*): una convención cuya función consistirá en reproducir las condiciones «lógicas» de la visión.

Lo importante para el caso es que construir perspectivamente consiste generalmente en promover una percepción visual concreta de acuerdo con ciertos *principios* atribuidos a la percepción (imagen o fantasma es lo mismo: el cuadro equivale al *factor aéreo* interpuesto según Aristóteles, o a una pantalla donde un sujeto hipotético ha de venir a proyectarse).

EL SUJETO, EL TERCER ACTO DE LA VISIÓN

Con respecto a la idea del sujeto cuya mirada es intencional, e inmediatamente anterior al Renacimiento, el Gótico juega muy a menudo con una mirada dispersa, insegura y casi siempre oscilante. Salvo en el aspecto temático, que sigue su propia lógica narrativa (la estructura de los grandes «programas» pictóricos del s. XIII, por ejemplo), el conjunto de los objetos representados responde mejor a una pauta de carácter musical que a la idea de un ámbito espacial receptacular y fijo. El espacio medieval representado aparece como un espacio múltiple, *aglomerado*. Tanto en la pintura como en el teatro, alude mejor a un transcurso de tipo temporal que a un ámbito profundo, y así impone un recorrido *lateral* de la mirada. Perceptivamente, nunca la lanza hacia el fondo. Aquello que puede ver el espectador *razonable* que aspira a reconocer las figuras del mundo en la representación pintada, o tiende siempre a bascular o es que quiere imponerse a una intuición rítmica que excluye el razonamiento. Para la técnica representativa del Gótico el movimiento global de las cosas, o sus relaciones, nunca obedece a una voluntad naturalista. Hay un designio, pero depende de cierta arbitrariedad compositiva (una intuición) que se perpetúa a través de la propia actividad pictórica. Su función, al fin y al cabo, consiste en representar de modo realista la hiperrealidad. En el cuadro no entra aún ese factor unificador que es el psiquismo de un sujeto autónomo y pensante que sólo contempla para revisar y así poder reconocer alguna cosa. Una gran parte de la pintura medieval sólo se dirige a la mirada del espectador en la medida en que el ojo también puede *oir*, transmitiendo así su impulso a la totalidad del cuerpo.

Ahora bien, después de Alberti y su *intersegtione*, la unificación de la escena —su fijación espacial excluyente del tiempo perceptivo— será ya para Piero un problema mate-

mático. Consistirá en estabilizar el mundo mediante sus figuras, y con ello el flujo de la visión. La intersección, o el tercer término, es ahora el lugar donde las líneas (el *disegno*) expone su «fuerza» –lógica, racionalidad–, y lo hace gracias a la *commesuratio*. La cuestión no consiste ya en representar de modo realista una realidad superior, inalcanzable, de modo que se transmita a todo el cuerpo del observador como un impulso rítmico, musical, sino que consiste en acceder a la representación naturalista (la Naturaleza como guía) de lo real visto, percibido. Sólo que la percepción visual, siendo proyectiva, reconstruye la Naturaleza adaptándola a una necesidad de orden racional, exclusiva con relación a todo impulso.

En el Gótico, el observador se *conforma* con la imagen, teóricamente se hace uno con ella al integrarse en su función. En cambio, el Quattrocento aspira a construir un sujeto teórico a través de unos cuadros cuya hipótesis constructiva exige la mirada *advertida*, previsora, aunque ficticia por su fijación. El espacio gótico es múltiple y aglomerado; aquello que puede haber de sujeto existe de modo heterónomo en relación con él, depende de la visión y su transcurso, existe en su evolución. Para el espacio quattrocentista, el sujeto es en principio autónomo. Su mirada produce la Naturaleza, su intencionalidad es su razón. El espacio es aquí nuclear y radiante.

Enriquecida por la ciencia árabe (Alhazen, para la óptica), cuya importancia es tan clara en Lorenzo Ghiberti, la tradición teórica acerca de la visión podemos decir que pasa por Piero della Francesca, cae en una primera y seria duda con el Leonardo enamorado de la Naturaleza, y se convierte en un problema retórico, y por ahí mismo emocional, con el manierismo del Cinquecento. Así, entre la necesidad lógica y su inversión afectiva, la pintura parece haber sido ya para Pontormo un auténtico rompecabezas, cuando menos si creemos a Vasari e interpretamos el diario personal que el artista redactó entre 1554 y 1556. Porque el «tercer término», en tanto que es ahora el lugar de lo real pero como verdad subjetiva –*maniera*, estilo personal–, se convierte para él en una traba inamovible o recurrente, según se entienda: es el flujo de los objetos representados cuya movilidad les imprime formas distorsionantes, hace que mengüen, disminuyan perspectivamente o se amontonen fragmentados, alejándose más y más de lo real⁵⁴. Lo que para Piero es una realidad razonablemente pensable y para Leonardo el lugar de una duda –y en consecuencia de la reflexión por su ambigüedad–, en Pontormo se convierte en la excusa para una pre-ocupación desmesurada que conduce, comparado con sus deseos, a poca cosa. Y aún: cuando llega a alguna parte es a condición *de no pensar*, de no reflexionar demasiado acerca de lo que hace.

Ya hemos aludido a eso antes. ¿No observaba Comanini en pleno s. XVI que el consabido compás de los pintores hay que llevarlo en los ojos? Así pues, no es ya la *commesuratio*, lo que cuenta, sino el ojo diestro que sabe ver, cuya visión se ajusta sin medir... O es la «nariz», según se dice popularmente: es el olfato que guía el ojo.

Más o menos resumido, incluso podría intentarse un cuadro explicativo de semejante «derivación»:

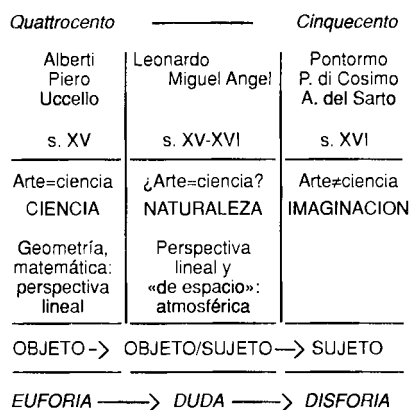


Fig. 10

Resulta claro que siendo cuestión visiva, la pintura expone una confrontación del sujeto con su objeto. Y que la operación conduce al término medio de *lo visto* como única posibilidad de un ver consciente.

Esto es algo que se encuentra claramente expuesto por Jehudah Arbabanel, o Abravanel, llamado León Hebreo. De origen portugués e influenciado por el neoplatonismo florentino (Marsilio Ficino), en sus *Diálogos de amor*, redactados hacia 1500 y publicados por primera vez en 1535, Hebreo nos recuerda que dos instancias no son suficientes para la visión. Ha de haber, dice el personaje Filón, una tercera y última: «que el ojo, al enviar sus rayos sobre el objeto, halle la imagen impresa del objeto conforme con el objeto exterior, y en este tercer acto consiste la verdadera causa de la visión»⁵⁵. No importa que la opinión expuesta por su interlocutor le parezca nueva a Sofía. Tampoco es muy relevante que en la tradición platónica de la visión los rayos emitidos por el ojo sean efectivamente rayos —contrariamente a lo que creen los seguidores de Aristóteles—, y que iluminen al objeto o no lo hagan. Lo importante es: ¿cómo aludir a esta actividad del ojo?, ¿cómo hablar de esta fuerza visual (*virtù visiva*) que conforma lo visible en el acto de la visión?

Lo cierto es que la cosa exterior es en cierto modo, también, *interior y previa* a la imagen. Es algo que va a imprimirse en alguna parte de la corriente visual. Si no fuese así no habría «impresión conformadora», verdadera causa para lo visto, y el sujeto se vería asaltado por una gran variedad de imágenes, verdaderas unas, falsas las otras, sin ser capaz de dilucidar dónde o en qué reside la auténtica realidad. El ojo es un factor de garantía para la veracidad de lo visible mediante la *virtud* que le es propia. En la medida de su interioridad, la cosa exterior no puede ser si no la idea, *eidos* del objeto, su razón interna que es pre-visión, esquema mental previo; algo más real que la realidad sensible, siempre insegura, y que irá a compararse con ella como imagen. Para encontrar en esta operación la conformidad.

⁵⁵ L. Hebreo, *Diálogos de amor* (trad. esp. de D. Romano), Madrid, 1986, III (p. 208 de la ed.).

Pero ¿qué hay de efectivo en este lugar de la *comparación*, en este «tercer acto» del que habla Hebreo, y que es tanto como decir de la homología? Previo a la efectividad de lo visto sólo hay el vacío por donde la visualidad discurre. Pero es un vacío que gracias a la misma visualidad se transfigura en objeto real y externo. La cosa escondida hasta entonces, esa «cosa» real velada que es el mundo con independencia de la mirada, es sin embargo cazada al vuelo en tanto que por fin accede a representarse, es decir: a mostrarse como la *otra* cosa cuyo germen esperaba a aquél que mira para revelarse. Más acá de la potencialidad de la cosa, esto es propiamente –por conformación actualizadora–, el objeto para el sujeto⁵⁶.

Hablábamos antes de una virtualidad por parte de lo visible, de una potencialidad. Hay dos: una es ésta (en tanto que alude a un mundo que aún está por ver, la cosa es *proto-objeto* para el sujeto, pura posibilidad). La otra virtualidad se halla en el mismo sujeto –que sea razón interna, idea mental neoplatónica, esquema precognitivo u objeto de deseo no importa ahora–: es una latencia a la espera de «imprimirse» en la exterioridad visible como soporte, para su concreción «real».

APREHENSIÓN MÓVIL E INMÓVIL

A la búsqueda de algunos puntos decisivos en la casi mitología de una mirada que se «imprime» en el vacío intercalar de la visión, podemos volver hacia atrás en el tiempo histórico casi tanto como queramos. Consistente en rellenar un espacio inocupado, el tercer acto que carga de espiritualidad el contacto físico entre las cosas no tiene ya más que convertirse en acto verdadero o falso objetivamente en tanto que se «confirma por atestación». Eso es al menos lo que encontramos en la *Carta a Heródoto* de Epicuro, en la que –y esta vez sí– la cosa visible es un punto emisor, un centro de radiación de partículas cuya recepción por parte del órgano ocular constituye la visión. Pero estas imágenes o representaciones (*eidola*) que recibimos de las cosas visibles a través del aire, como si se tratara de películas formadas por átomos, simulacros, «túnicas» de objetos, no serían verdaderas en sí mismas si no tuvieran una «cierta existencia» de cosa, es decir: si no fueran «objeto de nuestra proyección». Las imágenes, en suma, son aquello hacia lo cual nos dirigimos, lo que miramos activamente, etcétera.

De modo que según Epicuro no es sólo cuestión de actividad por parte de lo exterior visible. No sólo están los cuerpos que pueblan el espacio y que no son más que centros de concentración de átomos, puntos focales de mayor densidad material y cuyo movimiento continuo hace que la materia se expanda en todas direcciones. Si los *eidola* forman parte de los cuerpos radiantes como una forma integrada de corpúsculos que recorrer las distancias hasta que se disgrega en el aire, hay también la proyección de quien mira hacia lo que ha de ser su objeto visible, hacia esas formas que viajan a su encuentro. Es la *avanzadilla* del sujeto hacia lo que de su objeto es todavía, móvil y en el aire, un

⁵⁶ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire*, VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, 1986, pp. 141 ss., donde se alude a la diferencia entre la cosa cualquiera y la Cosa primordial. Nuestra utilización del término «cosa» obedece aquí en cambio, exclusivamente, a la necesidad de distinguir entre lo real tal cual, indiferente al sentido –raíz y fundamento para el sujeto potencialmente atento–, y la realidad de lo visto que ya es objeto efectivo de atención. Este objeto es entonces la «cosa» cargada de un sentido atribuido por el sujeto, sea éste explícito o no lo sea.

flujo de simulacros, de pieles o de túnicas. Es como si la cosa lanzara sus vestidos al aire y en todas direcciones para que sea el sujeto quien los recoja al vuelo y les ponga él mismo un cuerpo hecho de verdad, dándoles así una estabilidad, alguna compostura para la razón. Este último movimiento, pues —el de proyectarse recogiendo—, es lo que atribuirá la verdad o la falsedad a lo percibido. Se la atribuirá estabilizando el flujo de la visión en algún punto de su recorrido. Siendo éste un movimiento *continuo* (la emisión de simulacros y la proyección del sujeto se complementan al encontrarse), debe haber una especie de intervalo, un salto en el punto donde se da el encuentro.

Se diría que, localizado ya por Epicuro en el mismo «lugar donde poner las cosas» según Piero, eso es ya el discernimiento, es decir: el *juicio*.

¿No es el juicio, en definitiva, lo que establece una discontinuidad en lo continuo? En él encontramos el «tercer acto» del que habla Hebreo, y aquí es donde la cosa vista ha de ser sancionada para poderse representar como verdad: «En esta aprehensión, dependiente de la aprehensión perceptiva, y con el discernimiento que posee, si no hay confirmación o sí hay infirmación, se encuentra lo falso, y si hay confirmación o no hay infirmación, lo verdadero»⁵⁷.

Puesto que manda sus imágenes, lo visible debe ser verificado en la recepción. Siendo el responsable de esta verificación, el sujeto no tiene —por esta misma razón— nada de pasivo. Al contrario, la inmediatez de la experiencia sensible (la aprehensión perceptiva como simple contacto) tiene un trasfondo, según Epicuro. El observador posee una especie de almacén trasero cuya estructura nos permite distinguir otros dos tipos de aprehensión: la aprehensión *móvil* y la aprehensión *inmóvil*. En consecuencia, habrá tres tipos de aprehensión: la PERCEPTIVA, LA MÓVIL Y LA INMÓVIL. La última, hecha de viejas imágenes en reserva, es incapaz de juicio, mientras que la anterior, de carácter activo, tiene aquella facultad de discernir que se produce siempre en un estado de percepción normal. El esquema que da cuenta del proceso sería como sigue:

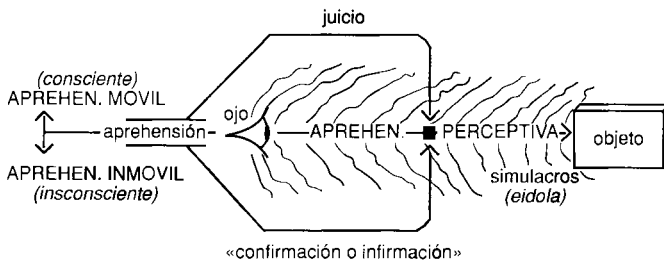


Fig. 11

A la izquierda del ojo, aparece en la fig. 11 el *detrás pensante*. Es el ojo aristotélico que se ve a sí mismo, o, más sencillamente, es la intencionalidad que verifica al mismo tiempo que se proyecta, enjuicia, interpreta. Como ya decíamos, hay un *detrás* del sujeto que sin embargo *se adelanta* al encuentro de su objeto, o mejor dicho: se encuentra en él, y así es como presta su intencionalidad a la aprehensión perceptiva simple.

⁵⁷ Epicuro, «Lettre à Hérodote», trad. y aparato crítico a cargo de J. Bollack, M. Bollack y H. Wismann, *La lettre d'Epicure*, Paris, 1971, 48. 15ss-62. 18ss, p. 101.

No parece haber necesidad de mucha imaginación para ver en esto el sistema freudiano consciente/inconsciente. La instancia epicúrea móvil, consciente, es la que juzga, ejecuta una acción de la que es incapaz la aprehensión inmóvil, que no puede dejar de aludir al lugar de los recuerdos inconscientes. Según la fórmula aristotélica y su reformulación lacaniana, el sujeto que se sabe viendo, que está consciente de su acción, sólo así obtiene un testimonio de la verdad como *suya*. De ahí que el proceso de conocer implique en sí mismo el de reconocer.

Quien ve (se) describe lo que ve, y juzga al comprender, para acabar demostrando, igual que Piero della Francesca quiere hacer con su pintura, la verdad de lo visto. El testimonio o la atestación de Epicuro (confirmación o infirmación) es la subjetividad, cierto, pero es una subjetividad razonable con respecto a lo visible. Es el acto que mediante el *ver* transforma el vacío más acá de la cosa en objeto (*lo visto*). Y el «objeto», aunque dependa necesariamente del sujeto, implica ya la objetividad.

OBJETIVIDAD

Pero entonces, para volver al comienzo, ¿qué hay de la objetividad en pintura? ¿Se trata del cuadro en la medida en que es un objeto reconocido y duradero (*opus stabile*, como quería Dante) y que se inscribe en el conjunto de la producción cultural? Que la pintura entre en la categoría de objeto de cultura no constituye su objetividad —al menos en el sentido de la demostrabilidad científica. En otros términos, y como ya es bien sabido, ni la existencia física del cuadro ni su verosimilitud hacen la verdad de su contenido semántico (ni siquiera nos aseguran que ese contenido exista). Tampoco hacen la pertinencia o la corrección de las reglas sintácticas que permiten su discurso narrativo.

La pintura del Quattrocento se comporta en esto de modo contrario a cómo lo hace la casi totalidad del arte o la pintura contemporánea. Situado en un plano inferior al de la teoría científica, que ha de poder ser cotejada en cualquier momento con la realidad, el primero se comporta de hecho como una *hipótesis* razonada (demostrable sólo en el interior de sus propias coordenadas). Esta hipótesis, a su vez, ha de surgir de una «idea» espiritual, o razón interna, cuya función consiste en servir de «tesis» previa, cuya verificación tendrá lugar durante el acto de la visión. La aspiración de la obra consistirá entonces en convertirse en «estesis» (representación sensible), pero haciéndolo por el camino del «tema», es decir: mediante el tratamiento figurativo y la organización de las figuras en el espacio, de las cosas o de los hechos representados como narración (la *storia*, en definitiva).

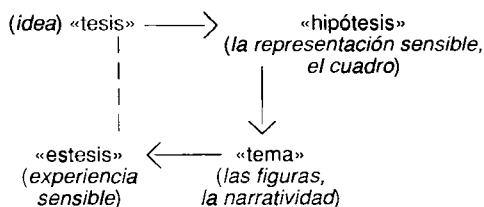


Fig. 12

Para el artista, es decir, en el sentido de la producción, la labor consiste en *justificar* el mundo visible mediante el riguroso desarrollo de la idea (la «tesis»). Claro que sin la vertiente científica de la pintura, la posibilidad de este recorrido productivo sería sumamente inseguro. Sin la tesis (*idea*) que la vertiente hipotética de la imagen ha de tener en su raíz no habría ciencia para el arte.

La pintura representa figuras «como si» fuesen reales y existentes, volumétricas, en un espacio inexistente (el plano); juega con ámbitos aparentemente ocupados en un espacio imposible (bidimensional). El cuadro nos muestra la posibilidad, no la actualidad, de todo esto. Y esta es, receptivamente, su virtualidad. Pero para que dicha virtualidad produzca un efecto de realidad en la percepción, la percepción misma —en la medida en que esto es factible— debe ser previamente demostrada. Desde luego que el cuadro no puede limitarse a mostrar, no puede ser simplemente ostensivo, corriendo así el peligro que la naturaleza corre de inducir a error. Por eso Piero no se preocupa tanto de ésta cuanto se asegura del razonamiento y de la demostración lógica. La pintura es una reconstrucción teórica del mecanismo práctico de la percepción visual. Aplicando la una a la otra, lo sensible se hace estético. Es decir: la pura estesis, que en sí misma podría ser una experiencia falsa o sin consecuencias, se convierte en experiencia estética al promover el conocimiento.

No se trata de un mundo físico representable tal cual es, tampoco es cuestión de espejos (salvo pensar, con Leonardo, que la Naturaleza ya lleva consigo una razón suficiente). Así, por más que supongan una cierta experiencia sensible en sus efectos, los sueños son perfectamente falsos para Epicuro, puesto que excluyen toda movilidad de juicio. Es la misma falsedad que puede darse en la naturaleza según Piero. Si uno no es capaz de juzgar lo visible mediante la aprehensión *móvil*, si no se produce el movimiento de un sujeto que se adelanta y se proyecta en el mundo para verse a sí mismo en él, el mundo puede que permita una experiencia real, pero como en los sueños será probablemente falsa.

Una verdad que repudie la inseguridad o el relativismo, una verdad que se oponga a cualquier condición que pueda ser llamada efímera con respecto a la percepción, y que por el contrario aspire a la duración y a la objetividad: esto sólo se encuentra en la proporción o en la *commesuratio* como tamaño compartido, o en las magnitudes relacionadas de las cosas que así podrán ser vistas. Pero la *commesuratio* es al mismo tiempo una puesta en perspectiva de las cosas. Y reforzada por la mente, la perspectiva es a su vez un corazón que late en el centro de la pintura, para presentarnos lo visible según unos contornos lineales y un orden sintáctico regulador. Relacionar las magnitudes, o proporcionar los tamaños, equivale a ofrecer el mundo según una estructura global en cuyo interior hay que ir a encontrar el centro o los centros de interés⁵⁸. Estos centros son puntos focales o bien detalles, fragmentos escogidos de la realidad en los que la belleza (ese factor mundano cuya función consiste en atraernos espiritualmente) se concentra, aquí o allá en el espacio pintado, atrayendo al ojo desde el cuadro.

⁵⁸) Cf. René Thom, «Local et global dans l'oeuvre d'art», *Le Débat*, 24, Paris, 1983, p. 77 s (texto de una conferencia pronunciada en el Centre d'Art Contemporain de Ginebra, abril de 1982).

Así entendida, es claro que la imagen es un dispositivo regulador. Es un estabilizador para el flujo visual, cuya base se encuentra en la geometría. Puesto que ofrece una razón lógica para lo aparente, quizá falto de razón, el *disegno* de la imagen necesita también, según Alberti, del *ingegno* del artista. Lo razonable que pueda haber en ella estará en su demostrabilidad científica, pero sin imaginación no habría imagen. Si imaginar es un problema de espíritu creador, conservar lo imaginado exige cierta astucia intelectual. El espíritu, por así decir, concibe las cosas como un fluido *contaminante*: el cuerpo sensible del sujeto se sumerge en el mundo circundante y se vuelve poroso gracias a él. Entre el exceso de visualidad y el rumor que produce lo invisible, este mismo cuerpo permanecería sin embargo en la indistinción, se perdería en una nebulosa sin límites ni figura. La individuación vendrá dada por las líneas que apelan a la percepción clara, a la visión distinta, exigiéndole al intelecto una operación descodificadora que proporcionará un reencuentro con lo conocido, que por ello será fuente de placer. De modo que el *disegno* es un principio de realidad y base para la credibilidad en pintura.

Antes de llegar al final, volvamos provisionalmente al principio.

La perspectiva geométrica es razón para lo aparente porque dispone (*predispone*, de hecho) la visualidad. En tanto que representa cosas, el cuadro es una llamada a la sensibilidad, pero la estructura espacial que da coherencia sintáctica a las cosas es su núcleo intelectual. «L'image est un leurre, et notre sens est ainsi fait qu'il s'y laisse prendre selon des constantes géométriquement définissables», escribe Gérard Simon⁵⁹. Cierto, la imagen es una suerte de alimento para el ojo y el espíritu, pero un alimento hecho de engaño. Eso resulta conocido. Lo que cuenta realmente es que la trampa que la imagen nos tiende funcione en todo momento según unas leyes previamente establecidas y cuanto más objetivas mejor.

La pintura funcionará entonces como una prevención frente al *évitement* lacaniano del sujeto que mira, es decir, frente a la selección operada por el ojo que percibe sólo, en lo que hay, aquello que esperaba ver.

Que el Quattrocento quiera definir lo visible racionalizando el proceso visual, no es más que el resultado de una voluntad de rigor mental. El ver es como es. Pero lo visto ha de ser sensato. Sólo que la voluntad de rigor resultará siempre interrumpida —o desviada— por el representar efectivo de las imágenes. Según la figura 12: el cuadro es hipótesis o suposición para una sensatez de lo real visible, pero no tiene ninguna posibilidad de llegar a ser *tesis* por la vía de una percepción sensible proporcionada por el *tema*. Es lo que se representa espacialmente en el recorrido que en ella se esquematiza. Evitar esta imposibilidad, sin embargo, o este obstáculo, quiere decir que toda tesis habrá de ser producida *antes* del cuadro. Frente a la dirección A en la siguiente figura 13 (más adelante), convendrá tener en cuenta el recorrido B. Pero ya volveremos a esto.

Por el momento, pintar es predisponer (o *prever un espectador*) para lo visible que a su vez debe presentarse como una aplicación concreta y *ad-mirable* (es decir, visible al lado, junto a la imagen)⁶⁰ de la propia teoría que permite la pintura como ciencia.

⁵⁹) G. Simon, Ob. cit., p. 201.

⁶⁰) Algo he desarrollado acerca de la admiración en mi «Esthétique de l'iconicité», *La mirada en el vacío*, ed. Aarhus Universitet, Aarhus, 1990, p. 69.

Entre el *De pictura* de Alberti y el *De prospectiva pingendi* de Piero, no resultará ocioso ir a ver de qué modo Lorenzo Ghiberti, quizá menos dotado para la expresión literaria de las ideas, expone en sus *Commentarii* una cierta necesidad de establecer la diferencia entre dos tipos de visión. Siguiendo a Alhazen, quien distinguía la experiencia sensible de la luz y el color de la percepción *shintética* o comprensión del objeto,⁶¹ Ghiberti nos habla a su vez de la «virtù sensitiva» y de la «virtù distintiva» (*virtus distinctiva* de Alhazen). Hace esta distinción y añade que «*non si sa se questa virtù detta distintiva sia tra le virtù dell'anima*», no se sabe si esta virtud pertenece al alma. Notemos que la *virtus distinctiva* de Alhazen, o comprensión del objeto, era una operación englobando la memoria, la asociación y el juicio⁶². Según Ghiberti, sin embargo, no se sabe si esta comprensión involucra el alma.

Hay una capacidad de sentir y una capacidad de distinguir (un sentido interno). La primera debe pertenecer al cuerpo animado, la segunda al intelecto o al alma racional, si así se prefiere. Sin embargo, no podemos saber qué es lo que *distingue*, «puesto que los órganos son diferentes en el cerebro». Habrá pues una conexión entre el cerebro y el ojo: gracias a los nervios visuales. El problema de semejante conexión –y el de su función exacta, sin duda– está en que «*niuno de questi [autori] dichiara tutte le cose in questa parte*».⁶³

Que nadie solucione el problema resulta molesto sin ninguna duda, se dice Ghiberti⁶⁴. Porque más allá (o más acá) de la percepción sensible, ¿cómo hacemos para distinguir «certificando» la verdad de la cosa en su imagen? Mientras tanto, una cosa es segura: «el acto de ver necesita la *similitud* de la cosa visible, de otro modo no podemos ver» (y aquí nos advierte que quien dice esto es nada menos que Aristóteles). Para que algo pueda confrontarse con alguna otra cosa debe existir previamente una similitud. Es necesario «*che la cosa [che] patisce sia assimiagliata per la cosa che fa ed adopera*»⁶⁵: agente y paciente han de tener alguna semejanza. Si bien aquello que recibe (*patisce*) sólo recibe por asimilación con la cosa vista, hay que ver aún una reciprocidad: aquello que no recibe (la cosa vista) debe recibir de algún modo al receptor (el ojo)... Llegados aquí ya es muy difícil extraer explicación lógica alguna del texto de Ghiberti, a excepción quizá de esta consideración que se repite: si el ver es efectivamente «virtud pasiva» (e insiste en que es Aristóteles quien lo dice),⁶⁶ entonces es que esta virtud ha de ser asimilada, o semejante, a la cosa activa (*alla cosa que fa*), es decir al objeto visible.

⁶¹) Puesto que al ver, aquello que vemos sólo es la luz reflejada (la belleza de las cosas), no hay visión física de los objetos, advierte Ficino.

⁶²) Puede verse, a este respecto, Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II*, Madrid, 1963, p. 627.

⁶³) Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii* (ed. a cura di Ottavio Morisani), Napoli, 1947, III, 7.

⁶⁴) Y eso independientemente de las investigaciones del propio Alhazen, para quien un «espíritu visual» debería tener su origen en el cerebro y descender hasta el ojo a lo largo de los nervios visuales. El espíritu visual se confrontaría entonces en el ojo, y por contacto, con la luz exterior.

⁶⁵) L. Ghiberti, Ob. cit., III, 10.

⁶⁶) Claro que esto no le impide pensar que –siempre según Aristóteles– aunque haya una «virtud visiva», es decir, un «lume dell'occhio», la visión no se produce de la manera descrita por Platón (*nel modo platonico*), sino que se realiza por la difusión de las especies visibles (cosas) y gracias a la luz o «virtud» solar. Así es como el ojo puede ver... Ghiberti no cree, al parecer, en los rayos visuales del platonismo. Aristotélicamente, piensa más bien en un cierto *movimiento* por parte de lo

¿Cómo se pueden *igualar* dos cosas una de las cuales es activa, móvil, mientras la otra no hace más que mirar el movimiento? Y aún: este ojo que ve sin mirar (la mirada supone cierta actividad), ¿cómo puede llegar a saber algo más que el puro movimiento, el fluido de lo que ve? ¿Qué puede haber detrás o en el interior de lo móvil para que pueda ser pintado como *verdad* estable del movimiento? Entre Platón y Aristóteles, a pesar de Alhazen, y sin que encuentre explicación clara para el «discernimiento» epicúreo (con su confirmación o infirmación, es decir: la *virtù distintiva*), el pintor geómetra y matemático es quien debe «certificar», según Ghiberti, lo visible en lo visto.

Al comienzo nos ha advertido que la comprensión de las especies visibles no es un acto simple. Se trata de un proceso escalonado, puesto que la visión no alcanza a comprender la verdadera forma de la cosa verdadera (*la vera forma de la cosa vera*) si no después de haber entendido «todas las intenciones de las cosas particulares, las cuales se hallan en la forma de la cosa vista»⁶⁷. Así que debe haber una distinción posible de hacer entre la cosa verdadera y aquello otro que es inmediatamente visible en ella, porque en la inmediatez o primer contacto sólo vemos las «intenciones» más rudas o evidentes de lo verdadero (las primeras intenciones de la verdad están pues, aquí, muy lejos de ser sutiles). En consecuencia, la verdadera intencionalidad de las cosas no está en su aspecto visual si no es a condición de que la mirada avance, de que vaya más allá de lo visible en su apariencia. Entonces podemos acceder a las «intenciones sutiles» de la cosa, y por ahí mismo a certificarla.

Nada más lógico. Si la pintura tiene que ver con la cosa en su *verdad*, certificarla no está lejos de la confirmación/infirmación de Epicuro. En cualquier caso, se trata de la dimensión alética de lo visto frente a lo visible como lugar posible de una trampa que la virtud distintiva ha de contrarrestar, transformándola en espacio seguro para la mirada. Por otra parte, este proceso de profundización -según el cual el primer paso perceptivo sólo es verdadero con relación al segundo- ya parece responder a lo que decía Ptolomeo⁶⁸.

Claro que según vemos a Ghiberti dándole vueltas y más vueltas, esto no es todavía para la época tan simple como parece. Porque, tal como decíamos, la comprensión de lo visible ha de darse según dos modos: una comprensión parcial de la cosa en sus intenciones y una mirada -determinante- que ahonda en lo presente, avanza en profundidad. Si no es seguido por el segundo, el primer modo por sí solo nos hará caer en el engaño de un mundo aparente, en una similitud hecha de falsedad, puesto que la verdad del artista se encuentra más allá, en la verosimilitud del mundo. Ahora bien, si la distancia entre una y otra cosa, símil y verosímil, consiste exclusivamente en la verdad (*vero*), esta verdad que brota entre ambos extremos no puede separarse de la similitud que la acompaña en su aparición. ¿No será que la verdad acompaña siempre a lo aparente, y que sólo lo aparente -confirmado y todo- es verdad?

Aquí es donde se encuentra una cierta incoherencia en Ghiberti. Como si se tratara de una duda que transparenta a lo largo de la tercera parte de sus *Commentari*. Porque si

visible gracias a la luz. Como en Aristóteles, sin embargo, algo falta en la parte del ojo: es el *detrás pensante* o idea de un discernimiento por parte del sujeto activo. Lo cual aparece en Epicuro bajo la denominación de «aprehensión móvil» implicando una conciencia.

⁶⁷) Ghiberti, Ob. cit., III, 9.

⁶⁸) Véase G. Simon, Ob. cit., p. 92 s.

esa duda no existe en los textos de Alberti y de Piero, en cambio sí reaparece en las páginas de Leonardo, y claramente expuesto, aunque convertido ya en un callejón sin salida para la representación «científica» en pintura. ¿No será que la verdad de lo visible es una cuestión de conveniencia? ¿No será que la objetividad perspectiva del mundo resulta de una aceptación tácita y finalmente de una mirada que se ha hecho habitual, incluso rutinaria (lo cual equivale a simbólica) a fuerza de dirigida? Algo de esta duda se repite en el interior de un pensamiento —el de Leonardo— que a diferencia del de Piero no quiere aceptar nada, por razonable que resulte, que no sea directamente visible, localizable en la Naturaleza. En Leonardo hay un pensamiento fragmentario acerca de la pintura, o bien expuesto por fragmentos, a menudo circular, y si pudiera resumirse quizá resultaría así: Si la pintura es la «razón» de lo verdaderamente visto, ¿qué hay entonces de la Naturaleza visible, y que no podemos ver, en la razón? Los textos de Leonardo sobre la pintura tratan de responder insistentemente a esta pregunta, aunque no encuentran la solución⁶⁹.

Esta duda se expresa en Ghiberti aquí y allá, a mi entender, aunque sobre todo a propósito de la diferencia entre los dos movimientos de la percepción visual. Uno, el que va hacia el objeto verdadero (todavía no visto), y otro el que se encuentra con el objeto visto (tal vez falso), y que habrá que verificar. Para decirlo a la manera de K. Clark, los dos modos de realización incluyen el «perceptual» y el conceptual⁷⁰, es decir, un contacto previo a toda predicación y la entrada depuradora de este mismo contacto en el orden geométrico. El primero, perceptual, ha de pasar pues por el segundo (aunque aquél ya viene en parte determinado por éste).

A fuerza de insistencia, Ghiberti encuentra para estos dos modos, el acceso perceptivo y la realización (*comprensione de visibili*), otras denominaciones, algunas de ellas auténticamente curiosas. Un ejemplo es cuando al primero le llama «*comprensione partifciale*». La percepción simple, o el puro contacto, sería también, al parecer, una comprensión «PARTIFCIAL» de lo visto, un término que en la edición de Morisani se acompaña del *sic* latino. En efecto, ¿qué es lo *partifcial*? Porque, si bien algunas líneas más lejos lo que es *partifcial* se convierte en *superficial*, ¿qué habrá que decir de la «partifcialidad» en sí misma, un lapsus en el que se encuentran tal vez fundidos el primer modo del que se habla (el contacto visual simple) y el otro modo (la realización, la verdad efectiva)? ¿No hay aquí un caso previo para el ejemplo freudiano expresado en aquel otro lapsus suyo, consistente en aplicar a una persona el adjetivo «famillionario», un neologismo surgido del pensamiento que se resiste a manifestarse y que sin embargo surge inesperadamente? En un contexto humorístico, Boris Vian hablada ya del «diputódromo», condensando así en un solo término lo que de otro modo habría exigido una larga explicación justificadora. Lo interesante de estos casos es que cuando son conscientes, incluso voluntarios como el de Vian, sólo parece que la iniciativa del sentido se le da al oyente o al lector. Aparentemente, él es quien tiene que interpretar. Si son involuntarios, por el contrario, es el lector efectivamente quien ha de descubrir aquello otro que el autor quizá pensaba aunque no pretendía decir.

Así que la *partifcialidad* debe combinar las intenciones parciales, particulares, y la superficialidad de la cosa en el mismo paquete. A la *particularización* intencional de lo visi-

⁶⁹ Cf. P. Salabert, *Imatges. Inimatges*, cit., cap. 2. I.

⁷⁰ K. Clark, Ob. cit., p. 21.

ble por la mirada, entendida como vistazo, hay que añadirle entonces una *superficialidad*, o tal vez mejor una *artificialidad*, de lo que siendo verdaderamente visto por medio de la razón no es al fin y al cabo si no lo falso para el ver sencillo. Dicho de otro modo, a la particularización superficial de lo visible quizá haya que añadirle su caída en la artificialidad de lo que sólo es verdadero por efecto de la intención (razón) determinante.

En semejante lógica (suponiendo que lo sea) podemos entender entonces la curiosa fórmula expresada por Ghiberti: «*E che sia vera la forma vera, ma ella non certifica che sia la forma vera, perchè così è la comprensione*». Que sea verdadera la forma verdadera no certifica que sea la forma verdadera, porque la comprensión es así...⁷¹

Ciertamente, la comprensión «es así». Lo cual nos indica la necesidad de llegar a establecer, cuando no a comprender realmente, la cosa en su verdad. Una verdad huidiza, hay que decirlo, y por este motivo exterior siempre a la cosa.

En consecuencia, y aunque de modo simple, habría que proceder a la descripción del proceso cognitivo en su desarrollo según tres grados de profundidad:

a) Un primer contacto sensible de carácter superficial, sin densidad. Es el *vistazo* (*coup d'oeil, glimpse, flash...*) sobre la cosa, es decir: la pura estesis.

b) Un segundo contacto cuya insistencia dará su densidad al mundo. Si el mundo toma forma, la forma de lo mundano es al mismo tiempo una emergencia (*surge, emerge*, y así provoca al sujeto como una urgencia) y el *envoltorio* de las cosas, lo cual conducirá la mirada hacia un «detrás» escondido con respecto a lo que sólo es aparente en el primer contacto. Esta emergencia formal entendida como recubrimiento o envoltorio, según hemos visto con anterioridad, equivale a la aparición del sentido, y en consecuencia al *objeto*. La mirada se hace aquí protocolaria, la visión se hace táctil. El contacto, si se quiere, deja paso al tacto.

c) Un tercer momento en el que perdida ya toda densidad real (perdida la componente física del objeto *presente*), lo que queda del mundo es una estructura razonada, su sintaxis matemática u su *ordine geometrico*: es la razón lógica del ver en lo visto.

Como podremos constatar en el cuadro siguiente (fig. 13), el artista aspira a este tercer momento como orden lógico del espacio para las figuras del mundo. Poseyendo este orden, sabiéndolo aplicar científicamente, la representación se hace programática. La pintura podrá reconducir el ojo hacia lo visible, hacia las cosas, pero previamente filtradas, depuradas, convertidas en un conjunto estable para el espectador que ha de caer en su ilusión.

El lugar «donde poner las cosas» según Piero della Francesca corresponde a este tercer grado (c) de la cognición, pero *en su vuelta determinante sobre el segundo* (b). Como ya adelantábamos, esto significa que para el Quattrocento, y en particular para Piero, hay

⁷¹) Aquí podemos entender aún mejor que para el primer modo de comprensión existen ya dos estadios. Está lo «visible del ver» (*visibile dal viso*), que es una comprensión superficial del primer aspecto, y está luego la comprensión juiciosa de este aspecto por la mirada... (*I Commentari*, cit., III. 9.) Detenernos en el primer estadio de la comprensión puede conducirnos a la forma verdadera (presente) que no es la verdadera forma (u objeto de demostración, y por tanto representable).

una lógica de la pintura. Esta lógica consiste en recuperar *razonablemente* el objeto físico (acceder a su representación fantasmática según el orden geométrico), y determinarlo, pero en el sentido que el término «determinar» tiene de *de-finición* o de clausura. Así, el protocolo de la mirada según aparece en el segundo estadio (*b*) del conocimiento queda de tal modo establecido que el ojo no irá tanto a ver cuanto a *revisar* las cosas del mundo. Y las revisará allí mismo donde no hay más que el vacío.

Aunque parcialmente, lo habíamos visto en el esquema de la figura 12. Allí se tomaban en consideración ya tres momentos o tres estadios. Si en la comprensión del mundo pasamos de una inmediatez «estésica», sensible (*a*), a la razón tética (la «tesis» en *c*), esta tesis entendida a su vez como un cifrado conceptual de lo percibido, semejante paso se efectúa mediante la *realización* de un «tema» (*b*). Esto quiere decir que el mundo en sus figuras se hace narración, cobra sentido. Ahora bien, la realización temática no es un objeto demostrable en sí mismo (la demostrabilidad está en el *orden* narrativo, no en la narración), motivo por el cual la *semántica natural* del mundo es únicamente una «hipótesis» que la pintura ofrece como si fuese real y verdadera. Así resulta cada vez más claro el hecho de que Piero no se ocupe (*non si cura*) de ir a ver directamente la realidad. No se ocupa de ella al pintar porque ya se ha preocupado *antes*. De este modo, la pintura, eso es, el cuadro hecho con ciencia, es producido en un sentido inverso al que corresponde a la cognición. El artista no empieza por un impulso, por una percepción fugaz (*a*) que trata de fijar; no se dirige al conocimiento, sino que parte de él (*c*) y se orienta, cargado de razón (su «tesis»), hacia el mundo de lo sensible.

Esta dirección, *productiva*, es representada por la trayectoria A en la figura 13. Ahora bien, perceptivamente la trayectoria es invertida. Para la *recepción* se tratará, pues, de la dirección B, que parte de la «estesis», del contacto, y cuyo camino cognitivo se ofrece abierto y bien trillado. Que la relación (*e*, en la figura) entre la tesis final y la estesis primera suponga luego una experiencia estética, resulta ya, en términos generales, posible, aunque lógicamente indemostrable.

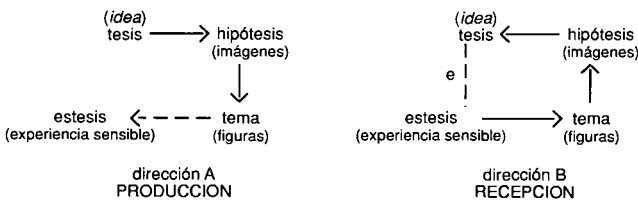


Fig. 13

Así es como la pintura se ofrece al ojo con la seguridad de un recorrido cognitivo. Para quien contempla (B, o recepción), la meta consiste en encontrarse con su propia razón espiritual, pero duplicada por el artista y ofrecida como el sostén semántico de la narración. Es la tesis. En vista de lo cual, ¿sería aventurado decir que el proceso implica una suerte de *comuni3n espiritual* entre dos sujetos, el artista y el espectador, mediante la te3rica objetivaci3n del mundo? No lo sería en absoluto. Para la producci3n (A) la labor

consistía en justificar lo sensible mediante la rigurosa aplicación de la idea al mundo. La recepción (B), en cambio, tiene su objeto inmediato en una imagen, en una apariencia (el cuadro). Esta imagen, sin embargo, sólo permite la *recta* percepción de la realidad aparente en tanto que la pintura es el resultado final de un acto que enjuicia visualmente —y así verifica— cada cosa.

Contemplado, el cuadro promueve un hecho de experiencia cuya justificación se encuentra en el proceso que ha convertido la idea espiritual, o razón interna, en objeto para la percepción sensible.

Claro que para nosotros una cuestión estaría aquí en que la experiencia sensible no se identifica necesariamente con la experiencia estética. Efectivamente, una dimensión superior, y en consecuencia humana, sólo podría darse cuando la primera experiencia (sensible) se acompaña de la comprensión lógica, es decir, de un conocimiento posible de compartir. Para el concepto científico del arte en la época, la posible conexión entre la percepción sensorial y la idea (*e*, en el trayecto B), *habrá* de constituir aquí, entonces, lo que nosotros llamamos hoy «experiencia estética» en el sentido más fuerte de la expresión.

6

TRES MODOS DEL SER Y LA FUNCIÓN-TIEMPO

Lo que encontramos aquí no sólo tiene que ver con los tres modos de ser que según Nicolás de Cusa se ofrecen en el interior de la universalidad: *Posibilidad, Determinación actual y Necesidad*⁷². También tiene su relación con las tres «especies» platónicas del *Timeo* (48b-49c), a saber: (a) *el Modelo a partir del cual lo que llega ser es producido*, (b) *el Lugar en el que llega a ser* y (c) *Lo que llega a ser*. Puesto que la primera especie corresponde a lo inteligible, se trata para Platón de la pura forma, y por consiguiente siempre la misma, inmutable. La segunda, que es material, es también un receptáculo o

⁷² Los cuales surgen del reconocimiento de que en el universo, triádico y todo, la diversidad es «contracta», única manera de comprender su unidad. Así vemos cómo para el Cusano ninguno de los términos contemplados en el triadismo puede entenderse separadamente. Siendo contracto el Todo, debe haber también *lo contraíble* (correspondiente a la posibilidad), *lo contrayente* (que corresponde al acto) y el *nexo* entre ambos. Es fácil relacionar este «nexo» (Necesidad) de De Cusa con aquella idea de Ch. S. Peirce de un término «mediador» o bien, con relación a la estructura del signo, de un Intérprete. Sólo faltaba bajar a la tierra la idea de un Intelecto superior, divino, atribuyendo la capacidad mediadora a la mente humana. Es este, por tanto, un planteo tradicional del que la propia teoría fenomenológica de Ch. S. Peirce bebe abundantemente — Duns Scot, por ejemplo—, como ya nos lo advierte el propio autor. Sin necesidad de remontarse a Proclo o incluso a Pitágoras, se encuentra en el siglo XIII en el Grosseteste comentarista e intérprete de Aristóteles. En él hay los tres momentos de la forma que da el ser a las cosas: «*Forma est aliud quod dat esse rei. Est autem forma triplex. Una est, quae secundum esse et consyderationem est in materia... Secunda est de qua consyderat Matematicus, quae abstrahitur a motu et a materia non secundum esse sed secundum consyderationem: et quia Geometria non intendit de linea vel de circulo in quantum auri vel aeris, sed simpliciter de illis consyderat, et sic secundum intellectum abstrahit a materia: et tamen si sint, sunt in materia. Tertia est illa, de qua consyderat Metaphysicus, quae abstrahitur a materia et a motu secundum se et secundum consyderationem*» (R. Grosseteste, *Summa Physicorum*, I.) Esta es una tríada que corresponde aún más de cerca a la de Peirce según veíamos al comienzo.

«nodriza» (*chora*). Es el ámbito o lugar para lo que llega a ser. La tercera especie, en fin, corresponde a la cosa producida, al Mundo, y se halla en un plano intermedio entre las otras dos. Platón añade entonces que el modelo o pura forma (a) es en cierto modo el Padre, que el lugar de la cosa que se produce (b) es la Madre y que la cosa producida (c) es el Hijo.

La metáfora resulta aquí muy significativa. Porque sobre este modelo trágico no es en absoluto difícil ver de qué manera lo que llega a ser (el Hijo) es el mundo natural surgido del modelo primero.

Pero claro, supongamos ahora que todo sea obra de un dios que se copia al producirse a sí mismo físicamente como mundo. La imagen pintada será entonces obra del hombre que a su vez copia el mundo natural (*mímesis*) o la acción divina (*poiesis*). En este último caso, el artista propiciaría una suerte de retorno de lo materialmente visible (las cosas del mundo) a la visibilidad pura del intelecto (el Modelo o pura forma) sin materia. El propio Platón puede no aceptarlo⁷³, pero en el neoplatonismo el artista ya es quien devuelve lo existente al Padre. Así que más allá de lo que Platón pudiera prever —y que resulta claro en Ficino—, esta última opción «poiética» atribuye al arte una acción *restitutiva*.

Copiando las cosas del mundo (por *mímesis*), el artista digamos que no tiene por qué hacer el hijo del Hijo. Su acción reduciría la obra de arte al papel de nieta de la forma original, es decir del Padre. No; gracias a su participación espiritual intuitiva en el Intelecto divino, de cuya impronta es poseedora su alma, el artista se eleva a un rango comparable al del Padre-modelo, para crear así un hermano fantasma del Hijo real. Es fantasma en la medida en que para hacerlo se sirve de la casi-materia que es el color en pintura, y devuelve los cuerpos volumétricos a la forma mediante líneas.

Esto por lo que respecta al Hijo.

En cuanto al Padre, o *Modelo a partir del cual lo que llega a ser es producido* (a), ya es, a través de la razón interna, el instrumento del intelecto. Su aplicación a la pintura, que recibe el nombre de *diseño*, desarrolla la perspectiva mediante el cálculo proporcional de las magnitudes y distancias, o *commesuratio*. Dicho aún de otro modo: si el dibujo es un instrumento intelectual, la perspectiva es su protocolo. Porque equivale a la línea bajo el control de la razón. Al contrario de lo que pensaba Platón, ahora no es cuestión de opinión (*doxa*), y por tanto de arbitrariedad, sino de *logos*. El dibujo será pues a la perspectiva lo mismo que el saber es a la inteligencia, que da proporción a las cosas al verificar las líneas: razonablemente.

La Madre, o *Lugar del llegar a ser* (b), es la materia del mundo. «Los platónicos la llamaron carencia porque carecía de toda forma: y porque carece, apetece, y por esto es aptitud que obedece a la necesidad que la manda.»⁷⁴ Para el pintor, esto sólo puede encontrar su equivalente en el cromatismo. Porque el color-materia, cuyos términos son inseparables, es en efecto el lugar «carenial», o apetente, donde lo que llega formal-

⁷³) Aunque la idea y la explicación del «raptó poético», según aparecen en el *Ión*, nos permitirían sostener quizá lo contrario.

⁷⁴) N. De Cusa, *De la docta ignorancia*, II, 8.

mente a ser es producido: el Hijo, el objeto. Y si antes hemos aludido a él como casi-materia, habrá que añadir ahora su condición de casi-forma. Porque el «llegar a ser» esto o aquello, que depende de la forma, ha de someter lo que sólo es potencialmente visible al dibujo o Padre de la pintura. La «producción», en cambio, en su aspecto concreto, su movimiento y su función vital, lo somete al color. Independientemente del *diseño*, del color en sí mismo nada hay razonable que decir – motivo por el cual Piero «lo deja estar», se desentiende.

Casi-forma o casi-materia, el color-materia es frente a la línea el poder-ser en la dimensión sensible, igual que la línea es el poder-ser frente al color en la dimensión inteligible.

Queda la figura relacional o el objeto producido. Queda el Hijo (c) cuya visibilidad se da *en la distancia*, es decir: ofreciéndose como un espacio para la mirada. En tanto que ese Hijo metafórico es el objeto relacional, es también, al mismo tiempo, la distancia en la que aparece producido. El objeto visto es la propia espacialidad como objetivo para la visión. De modo que si la creación cósmica produjo el espacio, el arte lo recrea según la razón entiende que al Padre le conviene. Aclaremos esto: que el Hijo sea objeto «en la distancia» significa que no hay objeto alguno si no es en el punto de vista, en la perspectiva de un sujeto. El objeto efectivamente visto es la cosa visible, pero en la perspectiva del conocer que la recoge y la amolda. Es claro, entonces, que la belleza visible del mundo se encuentra para Ficino en las cosas existentes, aunque desmaterializadas. Y la desmaterialización no es sólo por efecto de la luz, única cosa visible, sino también por efecto de las distancias, de las magnitudes, que hacen del campo escópico un ámbito espacial ocupado por las figuras de relación.

Sin forzar la letra, algo hemos visto de la prosa árida, aunque conceptualmente rica, de Nicolás De Cusa. Y la hemos visto como quien dice por transparencia, *a través de Platón*. Hay *Necesidad* determinante en el Modelo paterno. Esta necesidad es a su vez un Nexo entre la simple *Posibilidad* productiva en el Lugar materno (casi-materia, casi-forma) y la *Determinación actual* del Hijo, es decir la realidad.

De hecho, si dejásemos de lado el factor paterno para considerarlo sólo un nexo mediador, o si se prefiere como una *conciencia seminal*, semántica, entre la Posibilidad y la Actualidad, habríamos vuelto al modelo triádico de Peirce. Era un modelo aplicable, según veíamos al principio, a la estructura general de la significación. Así que entre lo que sólo es posible y lo que resulta necesario podemos ver la *diferencia* de la mostración o de la ostensividad formal. Y esta diferencia equivale a la función intermediaria de lo visto. Porque en el esquema de la visualidad, lo necesario es el ver, la visión, mientras que lo posible es la cosa. Lo visto es el objeto o lugar «donde poner las cosas» realmente según Piero.

La pura forma, o Modelo necesario (*lux invisibilis* de Ficino), viene a confrontarse, invisible como es, con la posibilidad visible de las cosas del mundo. Gracias a la razón interna, y a través suyo, las informa, produciendo las figuras de relación o los objetos. Claro que en semejante panorama es difícil dejar pasar una idea. Es aquella según la cual la perfección divina se sirve de la imperfección humana para continuar su extraña obra. Y para el Cusano es ésta una obra ciertamente condenada a no tener final, dado que por muy iguales que sean la medida y lo medido siempre existirá entre ellas una

«desproporción irreductible».⁷⁵ Y el paciente principal de tan singular condena parece ser el artista. Primero, debido a su condición humana de criatura intermedia entre el Ser (correspondiente a la pura Forma) y el no-ser; segundo, debido a su conciencia de trabajar en el enigma; y tercero, con relación al conocimiento de las cosas: porque se ve continuamente reducido a aproximaciones, a iluminaciones súbitas pero fatalmente breves. El artista es quien más padece de su propia incapacidad. Y es que, por definición, él es quien aspira a una perfección máxima (el «máximo absoluto» de De Cusa) que existe sólo en tanto que es inalcanzable.

Con respecto a la actividad artística, y no suficientemente estudiada, la posición de De Cusa es ciertamente premonitoria de aquella situación crítica del arte en el siglo XVI, cuyo primer representante se encuentra en Miguel Ángel. Tan premonitoria como la idea de que aun siendo la forma aquello por lo cual las cosas son estimadas, una es sin embargo la forma según es concebida por los filósofos y otra forma muy distinta la que ven los artistas...⁷⁶

Hasta aquí, hemos visto la producción.

Con respecto a la recepción, y cuando decimos que la «experiencia estética» se relaciona con la posibilidad, no queremos decir que el arte (su objeto privilegiado) sea algo informe. En el momento de la captación estética el objeto sólo sería informe en la medida en que —según el Cusano— lo informe es ya la *casi-forma* de lo posible. Si no es visible en este caso, o lo es muy precariamente, es que ya debe haber una «forma» pensable en lo posible. Esta forma pensable es la *casi-materia* de las formas inmateriales. El modo de ser de lo posible, ambiguo, siempre como entre dos aguas, ni es forma ni es materia, siendo ambas cosas a la vez. ¿De qué se trata? ¿No es un «quizá»? ¿no es el *may being* de la primera categoría peirciana y que corresponde a la estética? ⁷⁷ A la captación estética Greimas la llama con razón, probablemente en memoria de Peirce, el «peut-être»⁷⁸: otro nombre para lo posible.

Con respecto al conocimiento en lo que éste efectivamente es, a saber, un *poner finalmente* EN FORMA, la estética en sí misma se encuentra en el momento primero de una

⁷⁵ Véase De Cusa, *ibid.*, I, 3 y II, 1.

⁷⁶ Pico de la Mirandola, «Carta de Juan Pico a Hermolao Barbaro», *De la dignidad del hombre*, cit. Con esto me refiero a una actitud premonitoria referida a lo que será el Manierismo, momento de aparición en escena de un «sujeto» en tanto que se sabe elemento intercalar, insólito, asentado en algún lugar a medio camino entre el Todo o Máximo absoluto, infinito y espiritualmente absorbente, y la Nada que le atrae físicamente sin cesar. Es un sujeto cuya condena reside, en términos generales, en sentirse obligado a perseguir un conocimiento cuya principal característica consiste, al fin y al cabo, en que sólo puede ser definido por su imposibilidad. Al malestar subsiguiente a esta condición responden, se diría que como broche, tanto los ensayos de Montaigne como el *Quod nihil scitur* de Francisco Sánchez (1581), quien, al hablar de la «perscrutación» de la naturaleza por parte del sujeto que conoce no sólo la juzga «llena de oscuridad, sino tenebrosa, escabrosa, abstrusa, inaccesible, tentada por muchos y por nadie superada ni superable» (*Que nada se sabe*, cit., p. 103).

⁷⁷ Como ciencia, la Estética se sitúa efectivamente en el sistema de Peirce en el nivel de la Primeridad, es decir: en el de la Presencia posible. A su vez, y kantianamente, la Ética se encuentra en la Segundidad (presencia actual o Representación) mientras que la Lógica está en la Terceridad o mediación. He desarrollado lo primero en Mi «Aesthetic experience in Charles S. Peirce: the threshold», in H. Parret (editor), *Peirce and value theory. On Peircean Ethics and Aesthetics*, Amsterdam-Philadelphia, 1993 (pendiente de aparición).

⁷⁸ A. J. Greimas, *De l'imperfection*, cit.

mirada-vistazo, *coup d'oeil*, está en un contacto simple que sin aportar conocimiento concreto alguno desencadena el mecanismo que lleva a conocer.

Ahora bien, aquellos tres momentos de la cognición que he expuesto antes como emergencia temporal y de sentido, coinciden además con el recorrido lógico del tiempo lacaniano. Y puesto que se trata de orden lógico, la función-tiempo está estrechamente ligada, «*liée à une mise en forme signifiante du réel*»⁷⁹, la cual implica: a) el instante de ver; b) el tiempo para comprender»; c) el momento de concluir.

No deja de ser interesante que a la extrema limitación temporal del primer acto cognitivo según Lacan (un *instante*), le siga una duración indeterminada (tiempo...) y acabe el tercer acto brevemente (un *momento*). La lógica del proceso cognitivo empieza en efecto por un vistazo, sigue con un recorrido (tanto tiempo como sea necesario), y su final es el colofón. Este *colophon* (el término es de Lacan) tiene una función: *envuelve lo real con la verdad*. Y esta verdad ya no puede ser otra cosa que la *imagen* purificada de lo real, que así vendrá a engañar al ojo. Puede decirse, en este sentido, que «lo real soporta al fantasma». Pero es que el fantasma es la condición misma de la aparición de lo real formado verdaderamente.

Claro que ya lo exponía hace un momento con respecto a la metáfora platónica del ser como familia: asimilado al Padre, el trabajo del artista sólo conduce al fantasma del Hijo. Pero es gracias a ese fantasma que el Hijo podrá ser visto. La fórmula sería la siguiente: el arte *representa* la realidad, que sólo así accede a *presentarse*. De modo que decir con Lacan que «el fantasma protege lo real»⁸⁰, es lo mismo que decir que su virtud consiste en podernos mantener a una determinada distancia que nos permita verlo.

El sujeto, pues, aparece y se mantiene en el intervalo que hay entre las cosas del mundo (lo visible) y el ojo con su función, a la que se adelanta. No sólo el objeto se encuentra en el punto de *lo visto*; en él también se encuentra el sujeto que se contempla a sí mismo viendo. Decir «yo siento» ya es decir, en el mismo acto, «yo pienso»; el primer *yo* no puede ir sin el segundo. De lo contrario, ¿quién sería el sujeto del decir? Incluso hay que admitir que quien dice estar sintiendo sólo puede pronunciarse en este sentido *desde otro estar* que corresponde al pensamiento. ¿En cuanto a la realidad?: es la distancia imaginaria que en el lugar intermediario equivalente al *yo pienso* separa el sujeto y el objeto, es decir: la perspectiva.

EL PUNTO

«Lo que hay que delimitar es la *preexistencia de una mirada*—no veo más que un *punto*, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes. »
J. Lacan, «*L'oeil et le regard*», *Le Séminaire XI*, 1973.

Influenciado por De Cusa, existe una estrecha relación entre la concepción del alma en Ficino y la noción de «punto» en geometría. El alma es capacidad o *fuera*, energía radiante que tiende a actualizarse en las cosas sensibles. A su vez, y en tanto que pode-

⁷⁹) J. Lacan, *Le Séminaire IX*, cit., p. 39 ss.

⁸⁰) J. Lacan, *Ibid.*, p. 41.

mos entenderlo como focalidad, existe en el punto una capacidad de determinación que lo trasciende. La imagen del alma entendida como el punto central de un círculo, relacionable por ello con una cantidad infinita de otros puntos en su periferia, resultará entonces esclarecedora. Porque el alma es un *punto vivo*⁸¹.

Con respecto a la pintura, cuando en los textos (Alberti o Piero, Pacioli, Ghiberti) hay una reflexión acerca de su «ciencia», o bien se suele comenzar por el *punto* o bien se alude a él como el origen de la representación científica del espacio para la mirada. Es como si el punto geométrico pudiese realmente ser la extensión mínima *perceptible*. Sin embargo, la misma noción de «punto» excluye de hecho, con relación al espacio, toda posibilidad para la percepción visual (igual que con relación al tiempo la noción de «instante» excluye toda sensación de duración). El punto, en consecuencia, sólo puede corresponder al estadio tercero (*c*) de la conclusión cognitiva según hemos visto. El no es el comienzo, es el final. De ahí puede inferirse el hecho de que para Alberti sea un signo, *signum*. Y así es cómo esta conclusión o *colofón* con respecto al conocimiento hace su entrada en lo simbólico. A partir de aquí, el conocimiento reemprenderá su marcha, proyectará su contenido simbólico hacia el universo de las cosas sensibles para confrontarse con ellas, para revisar verificando el mundo. Para *certificarlo*.

Hay que detenerse en esto por su curiosidad. Geométrico y todo, problema científico y al mismo tiempo asunto metafórico, el punto no es pues, para el pintor, una unidad conceptual invisible (e *indivisible*) aunque pensable. Por el contrario, para el artista que habla «como pintor» es precisamente una extensión límite para la percepción visual. El punto pictórico es visible. Pero todo hay que decirlo: en realidad, es *apenas* visible, motivo por el cual es también indivisible. Alusivo a la visión en la atomicidad de su punto, supone un espacio mínimo a partir del cual la pintura se desarrolla: del punto a la línea, a la superficie, a los cuerpos. ¿Qué es lo que se estudia aquí? Aunque tomado de la noción conceptual correspondiente al punto geométrico, la pintura alude con su «punto», metafóricamente, a la percepción visual en su *origen*.

El despliegue global se daría así en dos momentos. Un primer momento que se extiende entre el punto visual y la visualidad de los cuerpos volumétricos. El trayecto teórico asciende del mínimo al medio. De la casi-forma, o casi-materia, a la forma material representada. Segundo momento: aspirando a la perfección formal de los cuerpos representados, la práctica pictórica pretende abrir un nuevo trayecto que vaya del medio al máximo. Aunque la «condena» del artista consiste en buscar la perfección máxima sin poder alcanzarla nunca, la fuerza de las líneas, la armonía de la representación, el color-luz desprendido de la materia (¿no es la pintura, al fin y al cabo, bidimensional?): todo contribuye a hacer del cuadro visualidad pura, acto sin materia. La operación *estética* de ver (la belleza en las cosas) no ha de rebajarse a extraer la forma espiritual de la materia, lo cual supondría en el espectador la capacidad de desprenderse de todo interés, de toda inclinación. No: el cuadro *ya* se ofrece a la mirada como «espíritu» desmaterializado. Objetivamente, él es razón para lo visible en el otro límite de la visualidad.

Puesto que la estética racional del Quattrocento va del punto al punto, sus objetivos serán —uno para empezar y otro para acabar— objetivos-límite.

⁸¹) Cf. E. Cassirer, *El problema del conocimiento*, I, cit., p. 121 s.

De manera que siendo la extensión mínima todavía perceptible, por debajo de la cual ya nada es visible, el punto es en pintura una imagen conceptual de la *forma* en su emergencia original. Es brote o es semilla. Como el alma, contiene en sí mismo la posibilidad de un mundo.

Ahora bien, si admitimos que el nacimiento de la subjetividad se da en el pensamiento renacentista (en Nicolás de Cusa, especialmente), y que eso llamado alma, según lo expresa Michel Serres⁸², habita un casi-punto, que él es la idea focal para un Yo que viene a decidirse, entonces habrá que convenir que la *puntualidad* pictórica del comienzo de la visión equivale también al punto *temporal* en el que una conciencia despierta al mundo. Como si el pintor renacentista, partiendo de una conceptualización simbólica gracias a la cual puede representar lógicamente el mundo, quisiera convencernos de que su obra parte *en realidad* de una mirada inaugural, adámica.

Así, surgiendo de un pensamiento ya evolucionado, simbólico, el concepto pictórico de punto alude paradójicamente, de *vuelta*, a la percepción inicial del Yo frente a lo que *todavía* es un punto —o unos puntos, o un garabateo lineal— como traba momentánea a la percepción distinta. Es el instante lacaniano del ver. Este punto metafórico, o este garabateo de líneas si se prefiere (esta maraña sin forma), nos hace pensar al mismo tiempo en aquel ejemplo que ofrecía Peirce cuando hablaba de la Presencia, es decir, de lo presente original dado como una experiencia posible, previa a todo hecho. Y decía que esta Presencia substantiva, autosuficiente del mundo, es decir, esta *presentidad*,⁸³ es precisamente lo que debe haberse ofrecido a la vista de Adán si nos esforzamos en imaginar lo que éste pudo haber visto en el momento en que abrió sus ojos por primera vez en el Paraíso y contemplado a su alrededor...

Si atribuimos al personaje Adán un alma neoplatónica, con su impronta interna de razón, quizá admitamos que alcanzó a ver *reconociendo* un mundo a su alrededor. No vio una maraña sin ningún orden formal, sino una forma conjuntada de cosas. Lo satisfactorio de este primer contacto (hay que pensar en una primera *conciencia estética*), debió llevarle al conocimiento de la existencia de Dios: *el otro que me hizo con todo esto...* Pero, por el contrario, si suponemos la necesidad de un desarrollo gradual y progresivo del conocimiento, sin sellos, improntas o prototipos espirituales de ninguna clase, entonces tendremos que pensar que nuestro personaje, carente de pautas para el reconocimiento, *no alcanzó a ver absolutamente nada*, salvo esto: un punto emergente o una casi-forma enmarañada. Teóricamente, y con la pauta de la primera, sólo una *segunda mirada* alcanzaría a definir contornos, a colocar líneas de demarcación...

En el retorno científico del conocer sobre sí mismo, quiero decir en el cerrarse digestivo del conocimiento en lo conocido, al atribuírsele a la percepción un momento inaugural, está

⁸²) *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, I, Paris, 1985, p. 17.

⁸³) Como veíamos al comienzo, en la terminología peirciana *presentness* corresponde a la Primeidad fenomenológica (faneroscópica), e independientemente de este ejemplo concreto todos los demás ejemplos que encontramos para tratar de entender en qué puede consistir pertenecen al rango de lo cualitativo, tanto como decir a la experiencia estética: la sensación de un artista bajo el cielo estrellado, el sabor particular (*flavour*) de *Macbeth*, etc. He tratado esto con cierta extensión en mi «Aesthetic experience in Charles S. Peirce: the threshold», cit.

claro que el punto corresponde en la pintura a una mirada reconocedora. En ella aparece entonces, puntual y simbólicamente, un mundo desde su *prevista unidad original*.

Así que con relación a ese punto «científicamente» conflictivo, el artista ve, en el momento inaugural de su ciencia, una realidad posible y sin densidad semántica alguna. En los límites temporales del momento hay que decir que ve una *casi-forma*. Lo cual, y aunque sólo podamos *entenderlo* situado en el tercer momento cognitivo, ha de atribuirse también, sin embargo, al primer estadio de la cognición. El punto será entonces, pictóricamente, un impacto físico, será el contacto del mundo o el *istante* lacaniano de ver: es un punto temporal en el que el tiempo comienza junto a una conciencia que despierta abriéndose.

De modo efectivo, lo visible *nace* en este momento, aunque no exista extensión alguna para poder ser vista. El punto, aquí, es todo previsión.

Desde luego que al escribir sobre él, Piero lo toma «como pintor». Y, para comprender, *ve* algo que sin embargo no puede ser visto. Porque proyecta un concepto al exterior, frente a sí mismo, hace de él su objeto y así lo convierte en forma: «*Benchè io mecta nella pictura il puncto essere quantità, dico essere tanto picolina que onni altra quantità è maggiore di quella*»⁸⁴. Tan pequeña es su cantidad para la estética, que el punto se reabsorbe en cualidad para la ciencia. Y al revés.

Sea el casi-punto del alma o el punto atómico de un Yo que apunta, que *se apunta* al mundo y así se expande, al fin y al cabo todo es lo mismo: se trata del instante puntual de un despertar del mundo a (y en) en el conocimiento. Un conocimiento que busca a la pintura, la toma como un lugar donde implantarse y exponerse. Es un punto referencial a partir del cual todo emerge y se desarrolla formalmente con el Yo que cobra conciencia. Desde la pura Forma que no tiene forma, infinita complicación del Máximo absoluto (De Cusa), hasta la substancia material amorfa, en los confines de una creación infinita, la forma (puntos, líneas, superficies, cuerpos), o el punto en pintura, se desarrolla para *ser* siendo ya cosa determinada, es decir: un lugar espacio-temporal posible, una perspectiva virtual.

En tanto que es cosa inaugural inteligible y *casi visible*, el punto se ofrece *para* la comprensión (no en ella). Es un comprender que pondrá su colofón al desarrollo con una estructura perspectiva visible y *casi inteligible*. Pero ha de ser una estructura que tenga la virtud de devolver el mundo a su origen perceptivo, estético. Como una *aparición*.

Esto es la perspectiva quattrocentista: un orden estructural (espacial) que reconstruye (temporalmente) las condiciones supuestas de una percepción en cuya actividad el sujeto se genera en y frente al mundo que es su objeto. Lo que en su origen era un muro de opacidad –imposibilidad de ver o vacío– adquiere con la perspectiva la profundidad de un ámbito creíble, *verisimile*, que podrá mostrar y demostrar, al mismo tiempo que expone sus razones, el espacio de las cosas hacia el infinito. Así como decimos, en la plástica, que el espacio simbólico medieval se convierte en «naturalista» porque el código representativo ha cambiado (y en consecuencia el símbolo), también podemos decir ahora

⁸⁴) *De prospectiva pingendi*, cit., p. 66.

que la opacidad se ha hecho transparencia, que el muro (*bucato*, agujereado, según se expresa Vasari acerca de los escorzos de Uccello) se transforma en ventana. Pero es una ventana para el ojo que ya no tiene más que ver, reconociéndolo, un mundo que aparece en este momento como si se tratara de su espacio natural, humano y a la vez estable, posible de recorrer.

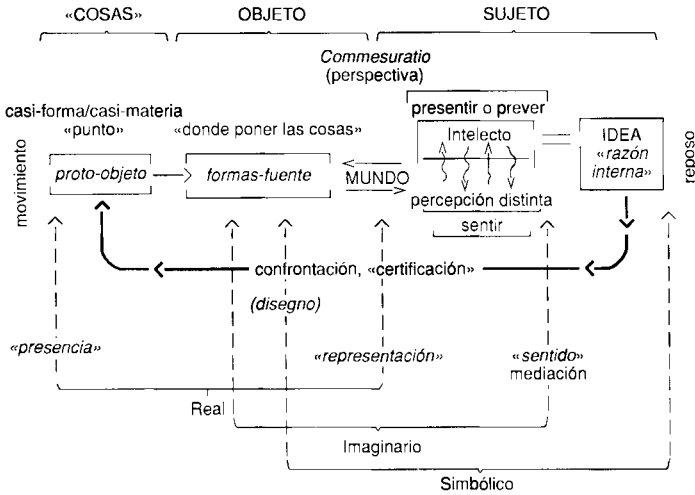


Fig. 14

El lugar de lo efectivamente visto es el tercer término de la verosimilitud. En él «si intente ponere le cose», aunque se entienda según un orden que corresponde al objeto de atención. Si hay un proceso de conocimiento que asciende desde lo Real a lo Imaginario y desemboca en lo Simbólico, este «lugar» o tercer término quiere ser, precisamente, la intersección de lo Real —que fluye— con lo Imaginario que comienza, y así es como se constituye en realidad cultural estable (fig. 14). Es ésta, sin embargo, una intersección regularizada, reconstruida mediante la codificación que le aporta el símbolo — aunque el símbolo parezca rehuir ahora la convención que lo fundamenta y se presente ilusoriamente «como si no». Es el cuadro-ventana.

Porque la representación hace en el cuadro como que acepta la mirada distraída, parece estar pidiendo una visión simple de contacto. Pero el espacio perspectivo ha exigido antes un proceso constructivo de adaptación. La demostración científica del mundo aspira con este proceso a disimular la convencionalidad simbólica (sin esos disimulos, el sujeto que ve, o el Yo que *se forma en el punto del objeto y por proyección*, no llegaría a caer en la trampa que le corresponde).

La «ciencia» de la pintura aspira a poner en lugar de la estructura simbólica con la que se alimenta, y para la percepción simple, una naturaleza en estado de inocencia. He aquí justamente, en el cuadro, a la *naturaleza inocente*. Ella es esa «cosa» deseada, más bien intencional, al cabo de una mirada que aspira a avanzar más hacia lo real cuanto

más se vuelve sobre sí misma. La perspectiva es un problema tanto más técnico cuanto más simbólica ha de ser su función. Inseparables como son, la técnica se dirige a la visión, el simbolismo a la comprensión. Para el ojo que *sabe*, y que mira de acuerdo con el saber, la naturaleza pintada es el lugar de unas morfologías que emergen continuamente. Es un ámbito de *formas-fuente* detectable en el vacío entre las cosas y el ojo, y que se hace Mundo por la mirada: *aquí, ahora*.

Paralelamente a la trampa de las formas que engañan al ojo, la ciencia pictórica fundamenta el trampantojo de una operación mental que consiste primero en verse-Yo —el sujeto a sí mismo— en ninguna parte especial, aunque eso sí: sensible detrás del ojo. Es el *alma-punto*, un punto vivo y atento al entorno como campo para su expansión. Y esto para llegar después, en un segundo momento que se encadena con el primero, a adelantarse a lo que hay, para alcanzar el objeto, para «inaugurarlo» cada vez desde este punto de vista.

La perspectiva renacentista o lugar donde poner las cosas construye un espacio *para* la mirada. Esto es bien sabido. Pero, haciéndolo, edifica al mismo tiempo el espacio *del* sujeto que es eso que ve viéndose ver, lo cual ya equivale a saber el mundo sabiéndose a sí mismo.

P. Salabert, Universitat de Barcelona

ABSTRACT

The act of seeing and what is seen according to the place where «to put things» (ponere le cose) in Piero della Francesca

On the one hand, we can say that the artist conceives of his painting as if it were a world; on the other hand, we can say that he also thinks of the world as painting. Between the things of the world in its physical presence, the mind that thinks of them and their representation, the Renaissance period tried to discover a logical relationship.

So, the author tries here to find out this relationship between the theory of painting in Renaissance period (from *De prospectiva pingendi* of Piero della Francesca) and what would be, in general terms, a theory of knowledge. The «reason» which is also required in the act of viewing and being conscious of the world that is so seen. So, watching something must already be for the painter some kind of intellectual act which points towards the phenomenic presentness of the same thing, just to fit it in a *reasonable* process of viewing. Here is, of course, the neoplatonist «idea». But then, the work of painting such a thing according to the painting itself is nothing but a methodical construction of the world of the painter's consciousness. As it is prepared by the N. de Cusa philosophy, here appears the concept of a *subject* which places itself somewhere between the «things of the world» and his own, immediate perception: just at the conceptual point where the world is represented and Piero wanted to put things, *ponere le cose*. So it is: a location which is not coincident with the physical things nor with the real eye, and where the human world grows figured out as a mental one.