

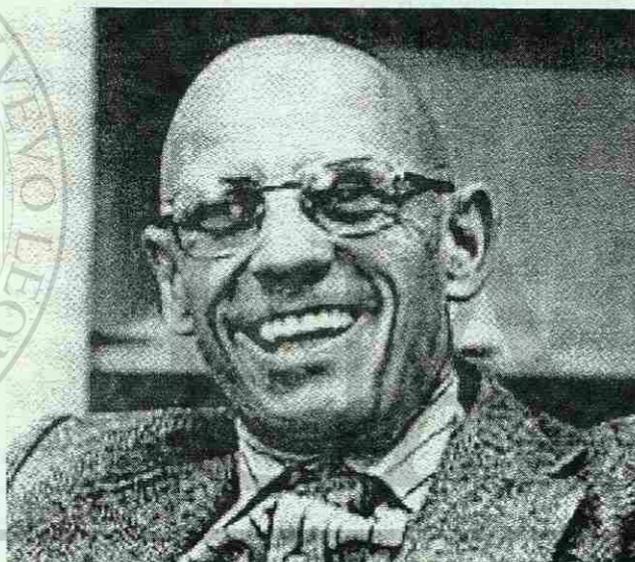


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
ESCUELA PREPARATORIA 8



PARA VER A OJOS CERRADOS

(MANUAL PARA VER LA PINTURA CON
LA MIRADA DE MICHEL FOCALT)



M.C. JERONIMO LUCIO SANDOVAL

REFLEXIONES CULTURALES

LD1270
L8
003



Serie Editorial
Borrador No. 12

ND1270

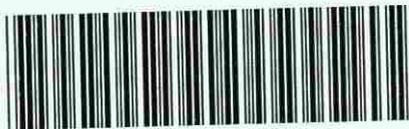
.L8

2003

RI



PARA VER A OJOS CERRADOS
Lic. Jerónimo Lucio Sandoval



1020153117



Directorio

Dr. Luis J. Galán Wong
Rector

Ing. José Antonio González Treviño
Secretario General

Dra. María Elizabeth Cárdenas Cerda
Secretaria Académica

Lic. Ricardo Villarreal Arrambide
Secretario de Extensión y Cultura

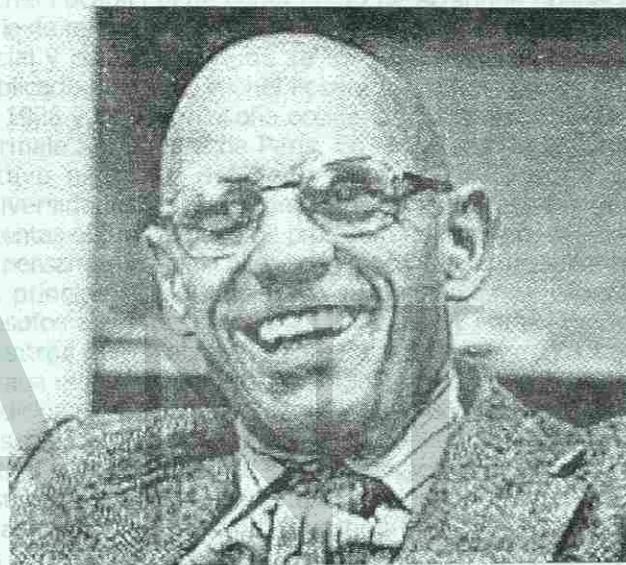


Serie editorial 'Temas' No. 15

PRESENTACION

PARA VER A OJOS CERRADOS

(MANUAL PARA VER LA PINTURA CON LA MIRADA DE MICHEL FOCALT)



M.C. JERONIMO LUCIO SANDOVAL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

- Lic. en Ciencias Jurídicas, U. A. N. L.
- Maestría en la Metodología de la Ciencia, U. A. N. L.
- Maestro Asociado del área de Sociales y Humanidades
- Coordinador de la Academia de Artes y Humanidades en la Preparatoria 8



1006766

PARA VER A OJOS CERRADOS



Serie editorial Borrador No. 15

PRESENTACION

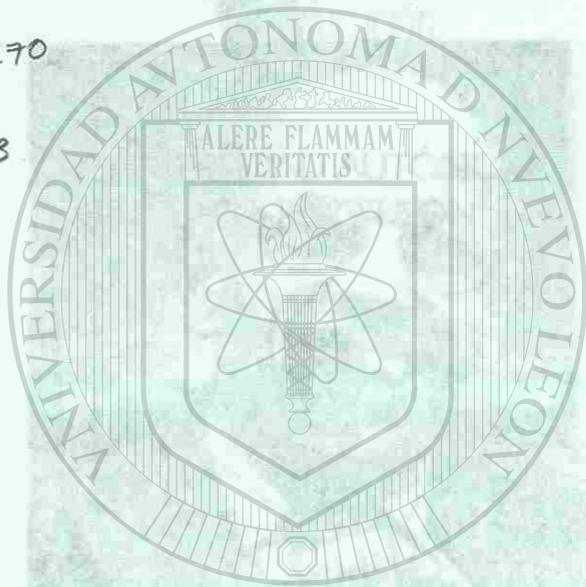
El presente texto de Jerónimo Lucio Sandoval articula cinco ensayos publicados en los números 19, 20, 21, 22 y 23 de la revista Presencia Universitaria que edita la preparatoria 8 de la Universidad Autónoma de Nuevo León. "Para ver a ojos cerrados" (Manual para ver la pintura con la mirada de Michel Focault) tiene como punto de arranque obligado una serie de reflexiones que Focault formula en las Meninas, parte inicial y constituyente de su libro las Palabras y las Cosas publicado en 1966. Michel Focault nació en Poitiers, Francia en 1926 y estudió filosofía occidental y Psicología en la École Normale Supérieure de París. En la década de los sesentas estuvo al frente del departamento de filosofía de las Universidades de Clermont-Ferrand y Vincennes; para los setentas obtuvo el título de profesor de historia de los sistemas de pensamiento en el Collège de France. Dentro de su formación, las principales influencias en su pensamiento fueron los filósofos alemanes Friederich Nietzsche y Martín Heidegger. Mientras que Nietzsche mantenía que la conducta humana estaba motivada por una voluntad de poder y que los valores tradicionales habían perdido su antiguo dominio opresivo sobre la sociedad, Heidegger ponía en cuestionamiento "nuestro actual entendimiento de ser tecnológico". Focault exploró los distintos modelos de poder de la sociedad y cómo el poder se relaciona con la persona. Investigó las reglas que gobiernan las afirmaciones que pueden ser tomadas en forma seria como verdaderas o falsas en distintos momentos de la historia. Estudió también cómo las prácticas diarias permiten a la gente definir sus identidades y sistematizar el conocimiento.

En el presente trabajo, Jerónimo Lucio Sandoval se adentra a examinar el encuentro de las miradas del pintor y el espectador en la pintura, en un proceso donde "hacer visible tu mirada invisible" aparece como una lógica de contradicción en la medida que trata de derivar los destellos de la razón de lo irracional. El pintor pretende tomar como modelo el movimiento de tu mirada, las contradicciones de tu vista, los juegos angustiosos de tus ojos que pretenden ocultar tus motivos, que se proponen ver y no mirar... El contexto de nuestras ideas estéticas favorece la idea de una visualidad dominada por las imágenes referentes a la formación mecánica de imágenes, de nuestra creencia en un mundo mecánicamente ordenado y constituido, al cual nosotros simple y llanamente, nos adecuamos con todo nuestro aparato racional,

ND 1270

.L8

2003



FONDO
UNIVERSITARIO



con todo nuestro aparato biológico y con todo nuestro aparato pragmático de transformación del mundo...Apelando a Jacob Bronowski recrea la valoración sensorial en la importancia e interdependencia del ver y oír como los sentidos humanos que dominan nuestra visión del mundo, en el que los límites entre la percepción visual abierta, libre, fresca, original y originaria del mundo y la percepción preprogramada cultural y biológicamente, son límites móviles...Las argumentaciones de Freud se hacen patentes en el ver onírico, en el ver fantasmagórico, el mirar culposo, en el yo que se proyecta en sueño y que cobra curso en El falso espejo y La condición Humana de René Magritte y donde Jerónimo, a partir de Joan Miró analiza el rumbo de una sensibilidad y praxis estética...Finalmente mirar, mirar que siendo una mera operación visual no ve: contempla,...un punto no es sino una operación visual que al momento de fijarlo, ubicarlo, colgarlo; se refleja en sí mismo y deja de ver para mirar, convertido en rex extensa, donde Velásquez diría os pinto desde lo invisible y por ello tengo que miraos y dejar de veros.

El trabajo Para Ver a Ojos Cerrados (Manual para ver pintura con la mirada de Michel Focault) de Jerónimo Lucio Sandoval constituye una invitación para adentrarnos en la dimensión de las reflexiones sobre la filosofía y particularmente sobre la estética en lo que en moda se califica como postmodernidad, donde la arqueología del lenguaje de Focault constituye su trazo más significativo.

Jerónimo Lucio Sandoval es Licenciado en Derecho y Maestro en Ciencias por la Universidad Autónoma de Nuevo León, se desempeñó como Maestro Asociado en la Academia de Ciencias Sociales y la Academia de Artes y Humanidades de la preparatoria 8 de la UANL., en ésta última ostentó el cargo de Coordinador Académico.

Ramón Villarreal Guajardo

Septiembre de 2003



PARA VER A OJOS CERRADOS

MANUAL PARA VER LA PINTURA CON LA MIRADA DE MICHEL FOUCALT

Para entrar en el campo visual del pintor. El pintor ha puesto toda su experiencia visual en el cuadro, ha puesto sus ojos en él y, cuando miramos el cuadro, las miradas de sus ojos y las de los nuestros se entrecruzan. Mirar es el buscar del ver del otro, del que mora dentro de nuestras cabezas y el de las múltiples copias de éstas que transitan por el exterior.

Antes, él ha cerrado sus ojos y se ha imaginado la ubicación del punto en el cual nuestras líneas visuales se entrecruzarían. A partir de ese punto, ha desplegado todo un ámbito visual que incluye la trayectoria de nuestras miradas hacia su encuentro.

Primero, la seducción de la vista para hacer la mirada. Tu visita estereoscópica describe una trayectoria circular casi perfecta. El pintor lo sabe y ha trazado una línea que corta un arco en esa trayectoria por medio de rayos de luz y trazos de colores, al mismo tiempo, ha colocado sus ojos en un punto en el arco; como diciendo: "mirarás desde aquí", "he aquí tu punto de vista". Desde ese punto ha tirado una línea que liga su mirada con la tuya. Quiere pintar lo invisible a partir de pintar tu mirada que es, para él, invisible.

Observa el cuadro "Las Meninas" de Diego de Velázquez, nota que a la derecha del cuadro hay una ventana apenas bosquejada que, sin embargo, pone las líneas básicas de la luminosidad en el cuadro y, sobre todo, una que se dirige a los ojos del pintor que, paleta y pincel en mano, parece esperar que tu mirada desvele sus misterios, se deje atrapar y sirva de modelo; muestre lo que, de no ser seducida, no mostraría jamás sus deseos, sus pulsaciones sus, apetencias más recónditas.



Localizar el campo visual del pintor es entrar en éste al situarse frente a la tela; es disponerse a ser visto por la pintura y por el pintor a partir de ella. Entrar en el campo visual del pintor es colocar tu propia mirada dentro de la suya, reflejarse en ella como en un espejo. La tela es un espejo con su imagen distorsionada, porque no se limita a que tu izquierda sea la derecha de tu imagen especular y viceversa. La distorsión será más y más selectiva conforme sea más y más intensa la intención del pintor que toma tu mirada como modelo.

"En 'Las Meninas' la luz, al inundar la escena (quiero decir, tanto la pieza como la tela), envuelve a los personajes y a los espectadores; los lleva, bajo la mirada del pintor, hacia el lugar en que los va a representar su pincel. Pero este lugar no es hurtado, nos vemos vistos por el pintor, visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo. Ven el momento, el cual apresamos, transcritos por su mano; como en un espejo, no podemos ver de éste más que el revés mate". (1)

"Hacer visible tu mirada invisible" parece una contradicción insuperable, y lo es, si pretendemos transformarla en algo distinto de ella misma, es decir, en una identidad; una no contradicción; pero si en lugar de ello, tratamos de superarla por otras contradicciones, el problema aparece como mucho menos complicado y podemos ampliar y profundizar nuestra comprensión de la actividad de pintar, mucho más que recurriendo al expediente de la lógica escolástica donde lo que es, así es y no hay vuelta de hoja. Cierta una lógica de contradicciones no es lógica, pero sí es racional, en la medida en que trata de derivar los destellos de razón de lo irracional como comprensible de entrar en la matriz, en el molde de la razón.

El pintor pretende tomar como modelo el movimiento de tu mirada, las contradicciones de tu vista, los juegos angustiosos de tus ojos que pretenden ocultar tus motivos, que se proponen ver y no mirar o, al menos, no hacer ese mirar muy perceptible. Tras la seducción, el juego continúa con el echar las redes que han de atrapar la vista al vuelo; que han de hacerla caer en contradicciones; convertirla en no ver, en un mirar en busca del objeto perdido del ver. "En el momento colocan al espectador en el campo de visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asigna a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible



y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para el mismo". (2) En "Las Meninas" La primera contradicción de este viejo juego de contradicciones se hace patente: tu vista es atraída hacia lo invisible; con ello tu mirada se hace visible a la vez que tu ver se desvanece. El reverso mate de la tela donde el pintor ha pintado, va a pintar o sabrá Dios qué; se convierte en la red donde el vuelo del ver se congela. Tras la seducción y el primer pecado, viene la culpa y la angustia del mirar que se percibe como un ver escindido: hay objetos en el cuadro que dócilmente se someten a la circunscripción geométrica y a las leyes propias de este tipo de perspectiva, pero que también escapa a ellas, porque no están atados a ellas, porque nada le deben para ser ellos mismos en su característico sin sentido, o bien, dualidad de sentido y contrasentido: "Ahora bien, exactamente en medio de los espectadores – de nosotros mismos – sobre el muro que constituye el fondo de la pieza, el autor ha representado una serie de cuadros, y he aquí que entre todas estas telas colgadas hay una que brilla con un resplandor singular, su marco es más grande, más oscuro que el de las otras; sin embargo, una fina línea blanca lo dobla hacia el interior, difundiendo, sobre toda su superficie, una claridad difícil de determinar; pues no viene de parte alguna, sino de un espacio que le sería interior. En esta extraña claridad aparecen dos siluetas y sobre ellas, un poco más atrás, una pesada cortina púrpura. Los otros cuadros sólo dejan ver algunas manchas más pálidas en el límite de una oscuridad sin profundidad, este, por el contrario, se abre a un espacio en retroceso donde, formas reconocibles, se escalonan dentro de una claridad que sólo a ellas pertenece. Entre todos estos elementos destinados a ofrecer representaciones, pero que las impugnan, las hurtan, las esquivan por su posición y su distancia; sólo éste funciona con toda honradez y deja ver lo que debe mostrar, a pesar de este alejamiento y de la sombra que lo rodea. Pero es que no se trata de un cuadro: es un espejo.

En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación; repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. Se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto según una ley diferente. Aquí el espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho, sin embargo, su posición en el cuadro es más o menos central; su borde superior está exactamente sobre la línea que



sobre el muro del fondo una posición media (cuando menos en la parte del muro que vemos), así pues, debería ser atravesado por las mismas líneas perspectivas que el cuadro mismo; podría esperarse que en él se dispusieran un mismo estudio, un mismo pintor, una misma tela según un espacio idéntico, podría ser el doble perfecto". (3)

La mirada que se percibe culpable de la escisión del ver también percibe esa escisión como oscilación: mirar-ver, ver-mirar, placer-displacer, displacer-placer; la mirada se percibe como angustiada; pérdida de la vista en el sentido de la pérdida del objeto, del placer de simplemente ver, es decir, de poseer y controlar el objetivo visto: "Sobre ese fondo, a la vez cercano y sin límites, un hombre destaca su alta silueta; está visto de perfil; en una mano sostiene el peso de una colgadura, sus pies están colocados en dos escalones diferentes; tiene una rodilla flexionada. Quizá va a entrar en el cuarto, quizá se limita a observar lo que pasa en el interior, satisfecho de ver sin ser visto, lo mismo que el espejo, fija el envés de la escena; y no menos que al espejo, nada le presta atención. No se sabe de dónde viene; se puede suponer que, siguiendo los inciertos corredores, ha llegado al cuarto en el que está reunidos los personajes y dónde trabaja el pintor, pudiera ser que también él estuviera, hace un momento, en la parte delantera de la escena, en la región invisible que contemplan todos los ojos del cuadro. Lo mismo que las imágenes que se perciben en el fondo del espejo, sería posible que él fuera un emisario de este espacio evidente y oculto. Hay, sin embargo, una diferencia: él está allí en carne y hueso; surge de fuera, en el umbral del aire representado, es indudable, no un reflejo probable, sino una irrupción. El espejo, al hacer ver, más allá de los muros del estudio, lo que suceden ante el cuadro, hace oscilar, en una dimensión sagital, el interior y el exterior. Con un pie sobre el escalón y el cuerpo por-completo de perfil, el visitante ambiguo entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil." (4)

Jacob Bronowski considera que las estructuras orgánicas responsables de la percepción de los estímulos luminosos, así como del registro estímulo y de la formación de imágenes que sintetizan estas impresiones, no pueden ser referencias suficientes para describir más que someramente nuestra visión.



Lo que pasa cuando vemos requería, para ser descrito, de un número inimaginable de imágenes inimaginablemente diversas. La imagen de los rayos de luz que atraviesa la retina y se despliega para excitar conos y bastones en el fondo del ojo y vuelve a sintetizarse para formar la imagen invertida que luego el nervio óptico vuelve a su posición real para enviarla al cerebro, es una imagen pobre no tanto de objetividad como de imaginación.

"Todos hemos sido instruidos con esta idea de que el mundo está ahí y de que nuestro modo de percepción no influyen mucho sobre el cómo lo interpretamos; de que podemos captar la naturaleza del mundo sin preocuparnos mucho del aparato que usamos". (Bronowski, p. 6, 1978).

La principal razón de que nuestra idea de la visualidad esté dominada por las imágenes referentes a la formación mecánica de imágenes, es nuestra creencia de un mundo mecánicamente ordenado y constituido, al cual nosotros simple y llanamente, nos adecuamos con todo nuestro aparato racional, con todo nuestro aparato biológico y todo nuestro aparato pragmático de transformación del mundo. Pero la experiencia del desarrollo libre de la sensibilidad, la experiencia de la realización sensorial de las ideas estéticas, hace patente que esa razón es una sin razón y nos impulsa a situarla por otras razones fundadas en otras formas del ejercicio de la sensibilidad.

"De los sentidos humanos, dos son los que dominan nuestra visión del mundo externo: El sentido de la vista domina nuestra percepción del mundo exterior dondequiera que el sentido del oído es usado por nosotros en gran medida para hacer contacto con otras gentes o seres vivientes". (Bronowski, p. 10, 1978). El despliegue de nuestra visualidad es arbitrado por esta dualidad audiovisual de nuestra percepción: la emisión y recepción de señales sonoras convierte el campo visual humano en un panorama dotado de sentidos. No hay imágenes mudas; todas las generamos, las armamos sobre un trasfondo sonoro que prefigura su acotación y su significación a su vez, la percepción auditiva del otro y de lo otro requiere de imágenes visuales asociadas al emisor para sonar dotadas de sentido, para ser algo más que ruido. Tampoco hay sonidos absolutamente ciegos. Esta mancuerna, esta interdependencia o complementariedad nos remonta al momento de la formación del sujeto en el contexto de la horda



primitiva en la que el sujeto no tiene más conciencia de sí que la que resulta de su inmersión en el grupo, de su integración y omobilización total como individuo en el cuerpo del grupo; donde el territorio no es más que un esquema o diagrama visual del proceso de apropiación del espacio trazado por el avance mismo del cuerpo de la horda y donde el flujo de la conciencia se mantiene mediante un intercambio de señales sonoras. La estricta dependencia del individuo con respecto al cuerpo de la horda, incluso para percibirse a sí mismo como sujeto del proceso de información mencionado, explica la interdependencia fija ver-oir y su papel en la estructuración del aparato perceptivo.

La interdependencia ver-oir existe también por razón de la permanente inmadurez del aparato visual humano, la persistente tosquedad del ser atávico de ese aparato orgánico, dan cuenta también de su extemporaneidad: Es un testigo atávico de todo lo presente imperfecto y atisba hacia el futuro desde su perspectiva temporal primigenia. "El cerebro no alcanza la discriminación sensorial fina impulsando ésta en los sentidos y produciendo un aparato físico más sensitivo. Si pudiera antropomorfizar el cerebro por un momento, el cerebro ha tenido que resolver el problema de alcanzar la discriminación sensorial fina con un aparato burdo. Y en muchos modos puedes decir esto acerca de todos los problemas humanos, ya sea en la ciencia o en la literatura, ya sea en lo físico o en lo psicológico, que todos ellos se concentran en torno al mismo problema: ¿cómo es que refinas el detalle con un aparato que permanece áspero y burdo?". (Bronowski, p.12, 1978). Estamos indisolublemente e indispensablemente unidos a la cadena del lenguaje, del sonido, de los signos y los símbolos. Nuestro cerebro no puede tener acceso a la información que requiere para mantenernos en una relación de adaptación al medio sin recurrir a la cadena del lenguaje; se requiere indispensablemente de la red de lenguaje para atrapar las cosas en sus rasgos esenciales para la proyección de nuestras operaciones sobre el mundo de las cosas: Imagínese al homínido recién salido de su vida arbórea que está en el proceso de integración estructural y funcional de su visión estereoscópica. Está en medio de la horda primitiva y en el espacio abierto. Su subsistencia depende del proceso de cooperación simple que se establece a través del intercambio de señales sonoras y de gestos. Su cuerpo individual depende, para subsistir, de la conservación de la integridad del cuerpo colectivo que es la horda. ¿Hacia dónde ve?, ¿Qué enfoca su visión?, ¿Qué define su campo



visual?. La respuesta difícilmente puede ser otra que el intercambio de señales sonoras y visuales que al mismo tiempo tiende a convertirse en lenguaje.

"Pues bien, George Wald recién ha ganado el Premio Nobel por el primer paso en esto. Él mostró que cuando un solo quantum de luz golpea un bastón o un cono en el ojo, desenreda el púrpura visual que ha sido herido por el cuerpo y lo hace caer al estado inferior de energía propio de, hablando en grosso modo, la molécula de la vitamina A (eso es precisamente verdadero, pero suficientemente verdadero como para dar una descripción clara de lo que pasa). El ojo está lleno de conos y bastones y en cada uno de ellos hay un fluido llamado púrpura visual que es decolorada, un cono o bastón no puede ver otra ver sino hasta que ha sido revivificado. El paso de púrpura a incoloro (como los pasos de cualquier color al no color) representa una baja de energías. Un solo fotón de luz destuerce la molécula de púrpura visual y la hace caer en un estado de energía aproximado al que es normal para vitamina A".
(Bronowski, p. 14, 1978).

La formación sintética de las imágenes visuales tiene como trasfondo también una vorágine infinita y asintética de estallidos luminosos y miradas de caravanas fantasmales, espectros y fuegos fatuos, trayectorias fugaces, etc. "Ahora bien, esta corta descripción les dice a ustedes suficiente para hacer claro que el ojo no forma una imagen continua. Porque está lleno de bastones y conos y si los fotones individuales de luz los activan, entonces la cosa debe estar saltando en derredor como loca con manchas de luz aquí y allá. Aún más, no hace bien a un fotón golpear un bastón que ha sido recientemente golpeado, ellos deben ser restañados antes de que puedan recibir otra vez. Así que tenemos una superficie tosca, áspera, que más bien se parece a aquellas de las fotografías de los periódicos antiguos. Además, debe haber también un sustrato de ruido porque no puedes tener un ojo lleno de aproximadamente un millón de estas unidades sin algunas de ellas apagándose equivocadamente, aún en total oscuridad... por lo tanto, siempre hay un gran número de bastones y conos en el ojo que están dando una señal decolorante y diluyente de carácter eléctrico que dice, 'hemos sido golpeadas por un fotón'. Cuando, de hecho, esto es una mentira, no ha sido golpeadas. Así que uno de los problemas es deshacerse de ese ruido".
(Bronowski, p. 15, 1978).



Acaso sea un casi inaudible murmullo proveniente de las cosas, un oscuro cuchicheo surgido de la zona umbría entre su ser en sí y su ser para nosotros lo que atrae nuestra visión para presenciarlas en esta vorágine de luces y sombras, para presenciarlas prefiguradas, transfiguradas, preconstituidas y difuminadas, a un tiempo visibles y cegadoras. Acaso sea también un murmullo antiguo de nuestro ser interior, desde el sujeto antes de ser sujeto plenamente con estructurado y acotado, lo que nos pone en diálogo de locos con ese mundo de lo fantasmagórico para así empezar a urdir el mundo de las cosas previo al mundo de las cosas claras y distintas. Ese diálogo-monólogo intermitentes, ese intercambio signico donde los significantes buscan significado y los significados significantes, donde las formas vacías buscan un contenido que les convenga; cuando aún las reglas y las condiciones de la conveniencia están por definirse; es lo que le da origen a la necesidad de pintar.

"Piense en el afilado canto de esta hoja de papel que estoy sosteniendo y pregúntese si va a parecer afilado y recto sobre un ojo que está siendo disparado por la lluvia de fotones que he descrito. La respuesta es: claro que no.

Debe haber un canto de sombra extremadamente ondulado a contraluz en mi ojo, el cual de alguna manera va a mi cerebro como un canto recto. Debe haber muchos errores de acuerdo a que fotón atraviesa en este momento, que parte del ojo ha sido ya golpeada, y así por el estilo. La naturaleza verdaderamente burda y áspera de la materia y la energía hacen esto cierto. Ahora no hay nada al fondo de la cabeza que actúe como una especie de pantalla sobre la cual caiga esta información, y aún así, en alguna parte del cerebro llega en este momento una ráfaga de señales eléctricas, que dice 'ese es un filo recto' y la razón de que lo haga es que el ojo está tan preprogramado entre conos y bastones que realmente buscan filos rectos". (Bronowski, p.16, 1978). La búsqueda angustiada de la conveniencia nos involucra de manera forzosa y vertiginosa, en una doble ligazón esquizofrénica con el mundo de la visualidad: por un lado las imágenes ilusorias y alucinatorias; las imágenes claras, distintas y objetivas, por el otro: primero esta la emisión signica que recibe como expresión de algo sin contornos; que no provoca la resonancia racional interna más que al nivel de mí para urgencia irracional para expresarme en respuesta para atrapar la expresión del otro y ponerla en mi tiempo, en mi espacio. Luego está el ruido ensordecedor del roce de dos cosas incongruentes.



Algo que da de esto en el sedimento profundo de esa corriente que llamamos conciencia, la comunión de dos cosas que, en la vorágine, simplemente afirman su ser aunque la indefinida movilidad de su ahí y su ahora les impida existir en comunión, interpretación, empatía: luego, a posterior, en segundo sitio, esta la búsqueda de la correspondencia donde los signos se convierten en símbolos; en cosas que representan otras cosas, o más bien, cosas que se representan mutuamente entre sí en su calidad de objetos del proceso de transformación del mundo en que inevitablemente el sujeto se haya inmerso; símbolos con referentes claramente definidos, contextualizados, atados a sus géneros y especies, a sus formas comunes en sus conveniencias, sus congruencias y finalmente a sus coherencias. "La otra cosa que quiero aclarar es esta: puede parecer muy astuto que el ojo esté preprogramado para ver límites rectos o límites curvados, contrastes de luz y así por el estilo. Pero también deben entender que toda máquina de esta suerte paga siempre un precio por las cosas que puede hacer muy sabiamente y nominalmente, el no ser capaz de hacer otras cosas. Y una de las cosas que el ojo no es capaz de hacer es ver la naturaleza con una visión abierta y fresca como si no estuviera buscando bordes rectos y contrastes de color. Exactamente porque mecanismos de búsqueda para estas cosas están interconstruidos dentro del ojo, nosotros somos constantemente decepcionados acerca de la naturaleza del mundo exterior, porque interpretamos a éste en términos del mecanismo de búsqueda interconstruido". (Bronowski, p. 17-18, 1978).

Y, sin embargo se mueve. Los límites entre la percepción visual abierta, libre, fresca, original y originaria siempre del mundo, y la percepción preprogramada cultural y biológicamente, son límites móviles. La esquizofrénica dualidad ver-oir, oir-ver, los mueve con cierta frecuencia. Esta esquizofrenia, patológica o no, ¿quién lo sabe?. Que, si no es propiedad del género humano sí lo es de los de los individuos humanos vivientes, sí existe, y hasta trasciende a veces los límites de una totalidad cultural prefigurando otra: "parece ser que algunos afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan sobre la superficie de una mesa; como si este rectángulo uniforme no pudiera servir de espacio homogéneo y neutro en el cual las cosas manifestarían a la vez el orden continuo de sus diferencias y el campo semántico de su de nominación. Forman, en esta espacio



uniforme en que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejantes aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo, ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tiene una consistencia más lanosa, en otras las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que está en bola. Sin embargo, apenas esbozados todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, aún es demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruinan las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega por último, al borde de la angustia". (Foucault, p. 4, 1971).

Es eso que está atrás de las palabras; lo que antecede a su ser simbólico, lo que tiene de emisiones significativas que entran en relaciones asignificantes por la virtud de la ausencia de un contexto, lo que tienen de formas pasajeras que se aparean según una conveniencia que no tiene atributos para llegar a coherencia, es lo que permite al enfermo constituir órdenes absoluta y radicalmente singulares, y es, sobre todo lo que le permite verlos: la desprogramación de sus ojos es una irrupción tan violenta en el contexto de la vida normal, que provoca una angustia dolorosa. La conversión de la música de las esferas en murmullo inaudible pero perceptible, fragmentario, discontinuo, disonante; al porque la conversión del mundo de las imágenes de los contornos congruentes, límites, precisos y transformaciones presupuestas lógicamente en sus equivalencias, en un mundo de formas que no tiene más que mínimos puntos de inserción entre sí, es lo que hace al enfermo dotado para ver lo invisible y escuchar lo inaudible.

Hay vivencias que deben ser enfrentadas, desde el primer momento con visión escindida y que sólo pueden ser comprendidas recurriendo a un discurso escindido de origen: el trazo no es lo mismo que la línea, ni las líneas geométricas son en esencia, idénticas en las líneas pictóricas, y los puntos geométricos y los puntos pictóricos son realidades semejantes y sin embargo, opuestas. Hay imágenes que hablan hallándose rodeadas y, tal vez, circunscritas por imágenes que murmuran, tartajean, gritan, balbucean, Ante ellos, el habla, el discurso escindido, tiene que dar cuenta de los que ante el ojo se erige como coherente y significativo, de lo que muestra rasgo



clasificadorio a la vez que un prurito de esencialidad, de universalidad, y, al mismo tiempo ha de dar cuenta de lo que se expresa como inesencial, contingente, simplemente existente, como singular signifiante, como dirigido no al entendimiento sino a la comprensión como encuentro de dos expresiones sin un fin en sí mismas. En el cuadro de Jean Dubuffet, personaje XXVI (ver lámina anexa). Se nos invita a ver, desde el margen umbrío, irregular disperso, formalmente insulso de un contorno trazado desde la óptica de un guiño, de un parpadeo de duermevela o. de deslumbramiento, el mundo luminoso de lo claro y distinto, de lo necesario por universalizable y esencializable. Al mismo tiempo, se nos invita a vernos en esa visión que somos nosotros y no somos nosotros.

Joan Miró es el pintor de lo que está en nuestros ojos sin ser mirado sino apenas visto. Pinta el ver que no puede verse a sí mismo viendo: es el espejo que quiere ver lo que hay detrás de él para así enterarse de lo que hay frente de él y de lo que está reflejado en su pulida superficie. El punto ciego de nuestra conciencia visual y el lado oscuro de nuestro subconsciente visual, son siempre los puntos de partida que Miró toma para elaborar sus telas. Ante la imposibilidad de convertir en práctica consciente una propuesta visual con la hecha en estos términos, ésta ha de remitir a la experiencia onírica, Miró lo hace.

Lo que podemos ver dentro del marco de nuestra visión habitual, entrada y automatizada por los esquemas visuales que acomodan a nuestro horizonte cultural es mucho menos y muy distinto de lo que veríamos sin las anteojeras y vísceras que nuestro contexto cultural cotidiano nos impone. Nuestra conciencia racional del ego, del alterego y del superego, espejos cuya reflexividad es limitada a lo mecánico, al lo rígidamente articulado, a lo uniforme y a lo opaco, en fin, a aquello en lo que el ego dirigido, programado, predispuesto, predeterminado por el contexto cultural fijo y estable de la cotidianidad; puede verse, a su vez, reflejado, imitado. Nuestro ver está puesto como herramienta posible de los proyectos de transformación, estandarizada, uniformada, mecanizada y automatizada que el sistema económico de nuestra cultura ha logrado controlar y que, dentro de una práctica consciente y una conciencia institucionalizada, no puede proponerse más direcciones ni más objetos que los contemplados en el proyecto. Este ver no es propiamente un ver sino un mirar hacia lo claro y distinto según las pautas visuales de nuestro entorno cultural inmediato.



Mientras tanto nuestros ojos despliegan un ver desesperado, ansiosos en la búsqueda del objeto ausente del deseo de ver.

En el segundo volumen de su obra "interpretación de los sueños", Freud apunta que durante el reposo nuestros ojos retienen energía fotoquímica acumulada durante el estado de vigilia y que liberan bajo condiciones funcionales opuestas a las de este último, es decir, rotas las ataduras con el mundo exterior inmediato y con la experiencia sensorial condicionada por este, nuestros ojos (y los otros órganos de la percepción) inician un recorrido retrogrado por el conjunto de la herencia visual arcaica y las experiencias visuales que la integra, el cual tiene su principal manifestación en la deformación onírica de las imágenes diurnas en un solo marco formal, en un solo ámbito espacio-temporal dado en imagen que se caracteriza por la singularidad de su arreglo estructural. Es como si las imágenes normales de la vigilia se precipitaron a apretujarse bajo la forma irregular bajo el influjo de un discurso operativo que, sin embargo, no revela en el sueño continuidad lógica y sonora. También afirma Freud, en el mismo texto, que las experiencias visuales arcaicas pueden estar presentes en los estados semiconscientes de la desvela, de la vigilia forzada asociada con el insomnio.

Todos hemos visto esos traslúcidos espectros en nuestro despertar, esa abigarrada gama de fantasmagorías que parecen nadar sobre la superficie del cristalino fluido de nuestros ojos o volar suspendidos en su entorno inmediato como superponiéndose a las imágenes nítidas y normales de los objetos habituales de nuestro entorno; pero no podemos verlos viéndolos en ellas, por medio de ellas y para ellas, no, al menos en estado conscientes diurno, vigilante.

"Hay pues, sueños que provienen del ello y sueños que proceden del yo. Para ambos rige el mismo mecanismo de formación onírica, y también la condición dinámica es una y la misma. El yo revela su ulterior derivación del ello, por el hecho de que transitoriamente deja en suspenso sus funciones y permite el retorno a un estado anterior. Como no podría ser correctamente de otro modo, realiza esto rompiendo relaciones con el mundo exterior y retirando sus cargas de los órganos sensoriales. Puede decirse justificadamente, que con el nacimiento surgió una tendencia a retornar a la vida intrauterina que se ha abandonado, es decir, un instinto de dormir. El dormir



representa ese regreso al vientre materno. Dado que el yo despierto domina la movilidad, esta función es paralizada en el estado de reposo, tornándose con ello superfluas buena parte de las inhibiciones impuestas al ello inconsciente. El retiro o la atenuación de esta (contracargas) que permite ahora al ello una libertad que ya no puede ser perjudicial. Las pruebas de la participación del ello inconsciente en la formación onírica son numerosas y de índole perentoria: a) La memoria onírica envergadura mucho mayor que la memoria de vigilia. El sueño produce recuerdos que el soñante ha olvidado y que le son inaccesibles durante la vigilia, b) El sueño recurre sin límite alguno a símbolos lingüísticos cuya significación ignora el soñante, pero cuyo sentido podemos confirmar gracias a nuestra experiencia. Proceden probablemente de fases pretéritas de la evolución filológica, c) Con gran frecuencia, la memoria onírica reproduce impresiones de la temprana infancia del soñante, impresiones de las cuales no sólo podemos decir con seguridad que han sido olvidadas, sino también que se tornaron inconscientes por represión. Sobre esto se basa el empleo casi imprescindible del sueño para reconstruir la prehistoria del soñante, empleo que intentamos en el tratamiento analítico de las neurosis, d) Además el sueño trae a colación contenidos que no pueden proceder ni de la vida madura ni de la infancia olvidada del soñante. Nos vemos obligados a considerarlos como parte de la herencia arcaica que el niño, influido por las vivencias de sus predecesores, trae consigo al mundo antes que cualquier experiencia propia".

Nuestro mirar culpable, pervertido, cargado con la pena proveniente de la mutilación de sus antes múltiples nexos con lo visible y lo visto. Se convierte en el sueño en un ver expiatorio donde el rito purificador consiste en sacrificarse en los altares de lo que es invisible de día y en la vigilia.

Este mirar culposo es el mirar del yo que hace inconmensurables esfuerzos subjetivos por exorbitar su mirada y convertirla en ver que armonice con las esquinas visuales propios del tiempo de su constitución como sujeto, cuando aun estaba por evadirse de la esfera del ello y la del ellos. Los sueños que provienen del yo miran hacia un paisaje donde el yo se haya omnubilado, están plagados de imágenes donde el yo se confunde con su entorno, o se hace transparente al entorno, mientras que el entorno está constituido



principalmente por símbolos que representan el momento del desprendimiento de la evasión que tiene que ver con la deterritorialización e ilimitación del deseo que llevan consigo los procesos de concienciación. El deseo desmesurado y por ello depotenciado, el que no tiene objeto sin que aspira a todos los objetos amorosos posibles, ese deseo omnímodo que forma parte del conjunto de los elementos estructurales (¿esenciales?) del proceso de formación del yo consciente y trascendente, cobra tributo al desarrollo emocional del sujeto en la forma de la omnubilación onírica del yo; aquel que aspira a subsumirlo y devorarlo todo, es devorado y subsumido por el todo, luego las defensas del yo entran en acción, los símbolos visuales arcaicos como hadas protectoras evitan la disolución del yo hacia el horizonte.

Mirad el cuadro de René Magritte "El falso espejo": el cielo está interconstruido en la estructura misma de composición del ojo; el plano circular, coloreado de azul, así constituido; el cielo es una consecuencia deductiva necesaria del esquema o fórmula estructural (sintáctico, geométrico) que es la pupila. Hasta aparece un punto central, el iris, garantía de la formalidad de la perspectiva, de la dependencia formal de la perspectiva con respecto a la circularidad de la composición. Son los sueños de la vigilia, las fantasías propias del yo consciente, alerta, imperante, directivo, trascendente que, como ya dijimos, desea subsumir todo en su ser racional aunque sea sólo por medios de un juego fantástico. En los sueños del yo hay esta tendencia a expresar el miedo a la omnubilación del yo, a la disolución de la imagen propia del espejo, la cual se resuelve, en general, por los medios que Magritte representa en cuadros como el antes descrito.

En otra de sus obras, "La condición humana, René Magritte da cuenta de la angustia de la omnubilación del yo. Aquí se trata de la omnubilación onírica que afecta al sujeto liberado de las resistencias, las contracargas de la vida en vigilia. El ámbito del yo; el del espejo que lo remeda siendo él mismo un espejo cuya mirada angustiada busca ser remedada; es invadido abrumadoramente por las proyecciones del ello ante el reflejo de una energía (¿una luz?) que tiende a borrar, a desvanecer los contornos del yo, su imagen. La mirada angustiada se expresa tenuemente en la meramente sugerida relación-crispación de lo formal-distensión de lo orgánico. Luego, para paliar la angustia y detener el proceso disolvente, aparece



la forma salvadora que simboliza un recuerdo lejano, muy lejano: la comba, la cúpula, el hemisferio en el remate de la ventana que es invocación del cielo y nos libra del mal; que es la presencia protectora del útero.

Los sueños del ello no tienen ese blindaje racional que impide que la libertad se vuelva libertinaje; no vienen de ese limbo entre éxtasis y la catarsis donde el yo encuentra paliativos para las consecuencias de la extralimitación del deseo que depotencien a ésta y la conviertan en un semillero de plácidas fantasías diurnas y nocturnas. Son absolutamente irracionales y su tendencia principal no es la aprehensión del mundo sino la comprensión de lo que no pertenece a ese estatuto, y sin embargo, existe en el espacio-tiempo que se dan los sentidos cuando no los constriñe la atingencia forzosa por la fijación del objeto de placer que es la contraparte del deseo desmedido y su depotenciación.

En los sueños que provienen de ello se vive el placer de la indiferencia, el placer de ser cosa al lado de otras cosas, del intercambio de señales secretas, discontinuas, insulsas, significantes que, sin embargo, es origen del sentido, del encuentro significado-significante, de la cadena de los significantes, etc. Se vive la renuncia del temor obsesivo (subjetivo) ante la muerte y la reducción del deseo omnímodo a sus mínimos y simples componentes.

Mirad el cuadro de Joan Miró "Carnaval del Arlequín", lo primero que hay que advertir es que hay figuras de carácter orgánico que no se hallan inscritas en el plano sino que está del todo superpuestas a las líneas que lo circunscriben.

Ninguna de estas figuras orgánicas parece partir de las líneas del plano, ni definirse en contraste con él, ni mucho menos estar trazado en vistas a ser coherente o proporcionada a los elementos del mismo. Esas figuras aparecen flotando a diferentes niveles de aproximación sobre el conjunto de los elementos del plano. Están como en una membrana, como en un tegumento superpuesto del ojo, que no le impide ver, que le impide mirar. La escena toda parece la instantánea de una ojeada al despertar de un sueño muy profundo, como la bajamar tras la marea del inconsciente que había inundado los sueños del vidente. ¿Estamos ante la presencia del ver que se ve a sí mismo viendo?, ¿es esto la exhumación del sustrato mismo de la mirada?, ¿estamos en el momento en que la visión



y lo visible se hallan en relación de igualdad o indiferencia resultante de la ausencia del producto histórico de la relación entre ambos (el evidente y lo visto)?. No nos engañemos. El cuadro tiene una perspectiva y una composición, es decir tiene un orden propuesto para el recorrido visual del espectador en el que se colocan los elementos de lo presentado y tiene también una forma global, una estructura en que se inscribe este orden. El deseo de ver se expresa reprimido y la visibilidad está, a pesar de todo restringida. El prescindir de estos dos aspectos haría el mensaje del cuadro incomprensible porque convertiría la escena en algo más allá de toda posibilidad de mirar. La composición circular y centrípeta mientras la perspectiva es normal, natural.

No se trata de hacer psicología del arte en la mayor parte de las veces ésta es tan intrascendente para la reflexión estética que no permite hacerse de un aparato analítico eficiente para comprender los rasgos propios de la actividad estética y su inserción en el contexto de la praxis en general. La sensibilidad sobre la que opera la praxis estética y constituye el sustrato material de las ideas estéticas tiene poco que ver con el proceso psicofisiológico que va de la captación de estímulo a su transmisión por el sistema nervioso como sensación; luego a la formación de la imagen; luego a la asociación de la imagen con otras imágenes propias de experiencias sensoriales análogas y anteriores; luego a la formación de la representación y a la respuesta preprogramada. El proceso de representación y a la respuesta preprogramada. El proceso psicofisiológico de la sensación no es sensibilidad estética aunque él mismo pueda ser afectado de manera particular y aún singular por la presencia de las obras de arte. La sensibilidad estética es una sensibilidad construida alrededor de otra con materiales que la otra deja a un lado en calidad de residuos de su propia objetivación de la sensibilidad psicofisiológica en el lenguaje o más bien en los códigos lingüísticos propios de la fijación de la relación objeto de trabajo-reflejo sensible que proviene del ingreso normalizado de cierto tipo de objetos a la clase de los productos; objetivación que, nada menos, establece el elenco de las funciones semióticas básicas que a su vez determinan el modo y la medida de compromiso o la dependencia del discurso con "su mundo". La sensibilidad estética es una sensibilidad viva y fluyente que se construye en torno a una sensibilidad cosificada con miras a la solución de los conflictos que esta última deja de lado precisamente en razón de su propia cosificación.



La praxis estética, consecuentemente, consiste en una reflexión acerca del conflicto entre los núcleos, simbólico y semiótico del lenguaje que simboliza esa cosificación y en construir una sensibilidad que los resuelva, Joan Miró lo hace. La mirada es huidiza, parsimoniosa, protocolaria, incapaz de bañarse en la luz, el color y la forma en la asintótica plenitud de su desnudez. El reojo es la plena manifestación de su esencia abrumadoramente innecesaria: uno mira y sus ojos expresan la angustia y el dolor del compromiso con la constante reescenificación y reelaboración de lo arcano: de lo que nos expulsó del paraíso de la sensación omnimoda, omnidireccional, para evitar la letalidad de esa experiencia, para evitar la muerte que está implícita en nuestra inmersión en y confusión con el todo. Es por eso que la mirada es incorpórea, en la medida en que el compromiso absoluto con el cuerpo significa la omnubilación y la muerte, nuestra mirada es radicalmente incorpórea. Por esto mismo, la estrategia vital, adaptadora, autoconservadora de la mirada, consiste en tomarse a sí misma como un no-cuerpo y en enfocarse sólo hacia lo no corpóreo de lo que constituye el mundo de la otredad, y en poner esta autodefinition al frente como parapeto, o más bien como careta al momento de confrontar el mundo para "abarcarlo" visualmente. El ojo se confía a su convexidad y cifra sus esperanzas de embonar con el mundo en la posibilidad de abordarlo como el interior de una esfera. En la mirada, el ojo se constituye así en su propia metáfora.

La mirada se centra en las operaciones visuales por las operaciones mismas, la mirada no ve: contempla; es la búsqueda de un orden que no "está ahí" sino que es el orden de las instancias mismas de la operación de mirar: "pero la relación de lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, y visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis". Lo que así dice Foucault implica que la relación entre el ver y el lenguaje es infinita. Más la mirada tiende a evadirse de esa infinita que no es otra cosa que disolución, omnubilación, inmersión en la nada, ¿qué es lo que hace para lograr esa evasión?, ¿cómo lo hace?.



Un primer paso parece ser el postular la inaccesibilidad, la inasibilidad de la experiencia visual pura, es decir que la experiencia visual atada a al corporeidad nos aleja del mundo en vez de acercarnos a él, nos despoja de la realidad en vez de darnosla: el ojo que desnudo y adánicamente ingenuo, se enfrente cara a cara al despliegue de los estímulos visuales directos, en vez de poseer el mundo lo perderá. Ese parece ser el postulado y si vigencia en el diseño de la obra "las meninas" de Diego de Velázquez cuando describe el modo en que la experiencia visual pura es "incluida" en el contexto de la mirada pictórica que el pintor plasma en su tela: "una primera ojeada al cuadro nos ha hecho saber de qué está hecho este espectáculo a la vista. Son los soberanos se les adivina ya en la mirada respetuosa de la asistencia, en el asombró de la niña y los enanos. En medio de todos estos rostros atentos, de todos estos cuerpos engalanados, son la más pálida, la más irreal, la más comprometida de todas las imágenes: un movimiento, un poco de luz bastaría para hacerlos desvanecer. De todos estos personajes representados, son también los más descuidados, porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza detrás de todo el mundo y se introduce silenciosamente por un espacio insospechado, en la medida en que son visibles, son la forma más frágil y más alejada de toda realidad. A la inversa, en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación; es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos hacia donde se vuelve, es a sus ojos a los que se presenta la princesa con su traje de fiesta; de la tela vuelta a la infanta y de ésta al enano que juega en la extrema derecha, se traza una curva (o mejor dicho, se abre la rama inferior de la X) para ordenar a su vista toda la disposición del cuadro y hacer aparecer así al verdadero centro de la composición, al que están sometidos en última instancia la mirada de la niña y la imagen del espejo". Velázquez parece estar vislumbrando a sus modelos desde el universo de la mirada, convirtiéndolos el centro excéntrico de la composición de su cuadro. Desde el centro del círculo de sal tapizado con los símbolos del exorcismo son conjurados los peligros del ver, los del ver mecánico que es propio del espejo; los del ser vivo, pulsional y libidinalmente investido que es característico de la corporeidad, de la carnalidad de los ojos. Son conjurados los peligros del ver enfatizando que el reflejo mecánico está dotado de una luz tan tosca, tan grosera que deslumbra, que ciega o al menos, distorsiona, decolora, deslíe todo aquello que toca.



la luz que se difunda gradualmente en haces de rayos y parece compuesta de pequeñísimas esferas de oro transparente; luz racional que tiene vetas que parecen deducirse unas a otras; que se distribuyen en ángulos congruentes con las facciones de los personajes, contribuyen a consumir el exorcismo.

Un segundo paso en al construcción del mirar, es decir, de las operaciones visuales centradas en sí mismas; parece ser el proponer la construcción de un metalenguaje que tome al lenguaje de la experiencia visual como su objeto; lenguaje que es irreductible a lo visual como lo visual es irreductible a él, metalenguaje que, en consecuencia, ha de proponerse la desarticulación del discurso de lo visual mediante un instrumento que permita hacer el corte limpio entre el ver y lo visto, entre le ver corpóreo y el incorpóreo (mirar). El instrumento parece no poder ser otro que el de la abstracción esa que consiste en el punto de partida invisible de la mirada: el punto es la entidad geométrica que no tiene dimensiones, es decir, no tiene longitud, ni amplitud, ni profundidad; es inextenso y consecuentemente invisible, sólo se vuelve mirable cuando alguna sustancia racional le confiere un atributo: "cuando miramos una superficie lisa, nuestros ojos la recorren por todas partes buscando un lugar donde detenerse. Tan pronto aparece una marca en ella se establece una relación entre los límites de la superficie y la recién llegada creándose unas tensiones que parecen estar en delicado equilibrio. Las esquinas del rectángulo parecen generar invisibles fuerzas "magnéticas" hacia el punto, a) Cuando el punto está colocado en el centro visual de la superficie, la sensación es de equilibrio; las fuerzas que sobre el actúan se hallan perfectamente compensadas, b) Pero si el punto está situado en el centro geométrico, parecerá encontrarse algo más bajo de lo que en realidad está dando la impresión de ser atraído por el borde inferior del rectángulo; el equilibrio se altera. El centro es, para el artista, el centro aparente no el real, c) Si el punto se acerca aún más al borde inferior, aumenta el efecto de caída, la inestabilidad de la situación causa una sensación de incomodidad, d) Cuando se introduce un segundo punto, la situación se hace mucho más complicada. Cada punto está sometido a la atracción de las esquinas y a la influencia del otro; e) Si la colocación de los puntos está relacionada con la geometría interna invisible del rectángulo, el efecto es el de equilibrio, f) las líneas punteadas indican las tenues fuerzas que, para el espectador, actúan sobre los puntos". Pero vemos nada sobre la superficie lisa, sobre la



tabla raja producto de la aniquilación de la experiencia visual pura, nuestra mirada pone lo que está en ella misma; lo que ha resultado del desencarnamiento de la desmaterialización del ver, lo que queda tras la conversión del ver en res cogitans, es decir a coordinarse deductivamente en razón de sus propiedades cuantitativas (longitudes, posiciones, inclinaciones congruencias) para que, tras desligarse de sus objetos dedos, construyan sus propios objetos claros y distintos, o sea, que les los que sugiere el proceso mismo de la conversión del ver en res extensa; un punto no es sino una operación visual que al momento de fijarlo, ubicarlo, colgarlo; se refleja en sí misma y deja de ver para mirar.

Volviendo al cuadro de "las meninas" no es casual que Foucault atribuya un enorme poder simbólico al bastidor y a la tela que aparece en el primerísimo plano dándonos su reverso aparentemente insignificante. La tela que nos muestra su rectángulo monótono a la izquierda del cuadro simboliza la nulidad visual y el inicio del imperio de la mirada, es el intersticio entre el ver y el mirar –os pinto desde la linealidad de mi discurso que ha de tomaros invisibles para haceros mirables y que ha de reducir toda la riqueza de estímulos visuales que provienen de vosotros a unidades simples e indiferentes subsumibles en esta linealidad.

Os pinto desde lo invisible y por ello tengo que miraros y dejar de veros; reducidos a puntos que se colocan, se distancian, se aproximan, se dispersan, se arraciman, se constelan, no bajo el influjo de las leyes del movimiento de una luz que proviene de una zona umbría donde el ojo ha bajado tanto la intensidad de sus operaciones corpóreas que ha dejado tan sólo los residuos, los espectros las fisionomías, las sombras granuladas donde la identificación de las formas depende de la correlación topológica de los puntos. El iris se ha cerrado y del has oscuro donde se han concentrado todos los espectros no queda más que el punto. Habrá que imaginarse la manera de destorcer los finísimos filamentos y de hacer que a trasluz reflejen las imágenes impresas; sobre la superficie lisa donde también impera lo invisible así parece decir el pintor frente al bastidor y la tela.

Malins es muy explícito al señalar que una pintura no es otra cosa que una serie de marcas organizadas de modo significativo sobre una superficie adecuada.



La apelación de Malins a la sensibilidad visual quintaesenciada por la presencia espectral de lo topológico es altamente significativa y nos remite a la necesaria desnaturalización del ver en el proceso de construcción de la mirada que es lo mismo que el proceso de la construcción del sujeto sensible propio de una determinada comunidad cultural como incorporación del aparato cognoscitivo del sistema cultural de tal comunidad en la vida del individuo y que tiene su momento inicial en el aprendizaje institucional del lenguaje, es decir, en los comienzos de la adquisición de la lengua.

Nada hay de necesario en la interpretación de las relaciones entre los puntos y el plano que el autor mencionado considera como clave para el inicio de una experiencia estética en el campo de la pintura y el dibujo, es decir que la referencia a la experiencia visual no se atiene al lenguaje propio de la misma sino que se hace en términos de un metalenguaje que muy probablemente no se atenga a las cualidades formales y materiales de su lenguaje objeto sino que se permita desvirtuar su sintaxis y hasta desatender sus principales demarcaciones semánticas.

Esto no es un rasgo exclusivo del discurso de Malins sobre la experiencia visual que no son una tendencia reiterada por muchos otros al intentar construir discursos de este tipo y es un patrón dominante en múltiples culturas: Tendemos a esperar que todo discurso se despliegue por vías semánticas, sintácticas y pragmáticas similares a las del discurso verbal.

Esto no constituye necesariamente un error sino que, más bien podría caracterizarse como expresión del dominio de una ideología que privilegia la función del sujeto humano individual típico del sistema cultural en el que prevalece y por el que prevalece y como un experimento mental derivado de los principios de tal ideología y tendiente a ponerla a mano con apartados de la experiencia humana diferentes de aquellos que son responsables de su origen.

Cualquiera que sea el caso convendría no olvidar que el lenguaje engendra las más diversas posibilidades de construcción de los sistemas culturales que los hombres requieren para aprehender el mundo y apropiárselo tanto espiritual como materialmente así como engendra los vínculos necesarios para articular tales sistemas en totalidades estáticas o dinámicas dispuestas para contener, perservar y desarrollar la riqueza



específica del género humano. En consecuencia, la tarea consiste en encontrar, en primer lugar, la razón por la cual se repite tan recuentemente esta tendencia a considerar la analogía entre el discurso verbal y el de la experiencia estética de carácter visual como un medio para profundizar en la comprensión de este último.

"El ojo es quien guía la reflexión humana para la consideración de las cosas divinas. Todas las formas, todos los colores, todas las imágenes de cada parte del universo se contraen en un punto. ¿Qué otro punto hay tan maravilloso? Maravilloso y admirable necesidad; por tu ley haces que todo efecto sea el resultado directo de sus causas por la vía más corta. Estos si son milagros... El ojo puede reproducir y recomponer formas perdidas agradando las que están en el mezcladas y reducidas a un pequeño espacio." (1)

En una época en la que el orden social parece requerir una justificación tanto natural como divina y donde la clave del orden social mismo parece localizable en el comercio formalizado mediante la elevación de la legitimidad del contrato mercantil a la categoría de fundamento del sistema jurídico que a su vez ha de garantizar la consistencia sistemática de la sociedad misma, el sentido común tiene que encarnar y ser análogo de la encarnación del verbo divino: Los señores feudales están por iniciar su retirada de los asientos del poder omnimodo y las verdades que lo proclamaban, sustentadas tan solo en autoridad, autoridad y más autoridad, empiezan ya a ser substituidas por otras que al menos tengan un fundamento más claramente definible en términos de experiencias humanas posibles.

Por esto Leonardo insiste en un sentido común que sea el más común de todos los sentidos a la vez que la matriz de todo sentido; el ojo es el testigo natural y obvio de la armonía de las formas en que se muestra la voluntad divina cuando ya no se trata de demostrar que lo creado es creado y tiene una esencia divina sino de mostrar que Dios existe; que no solo se manifiesta en última hasta el último detalle de lo percedero y falto de sustancia, en el mundo de las formas que saltan a la vista.

Esto no puede ser logrado mediante el recurso a la experiencia visual al margen de prejuicios y



predisposiciones ideológicas sino recurriendo a una reducción de la experiencia misma a los límites impuestos por la necesidad ideológica, reducción que implica como en todos los casos que en la historia han sido, una inicial analogía el discurso visual al discurso verbal, una sujeción de la estructura del primer a la del segundo que tiene como mecanismo clave el convertir los enunciados descriptivos de la función del ojo en axiomas que generan paralelos que no obedecen a reglas deductivas estrictas sino una misteriosa combinatoria especulativa que establece nexos metafísicamente espurios entre lo racional y lo sensorial. Lo maravilloso, lo milagroso de este concentrarse de todas las formas, colores e imágenes en un punto, como todos los ángeles que caben en la punta de un alfiler, no ha de ser ya más tan solo un portento muestra de la omnipotencia de la razón abstracta sino que también y, sobre todo, ha de serlo de la razón sensible. Por esto mismo, Leonardo insiste en el imperio de las causas eficientes sobre las finales, las formales y las materiales.

Esperaríamos que Leonardo hablara de lo que ve y no de lo que inventa su mirada guiada por los condicionamientos estructurales del que nos diera la oportunidad de vislumbrar al menos el mundo de las cosas en sí, que nos mostrara, ya situado en el extremo de la avaricia intelectual, tan solo los trucos que la mirada emplea para adular la vista e impedirnos ver a Dios cara a cara, pero tal esperanza no ha de ser satisfecha, no al menos por un ser humano que no es otra cosa que el conjunto de sus relaciones sociales, la síntesis operada entre un individuo y el sistema social al que pertenece. El punto donde se contraen todas las imágenes, las formas y los colores es el mismo Leonardo transmutado en modelo de visualidad por un metalenguaje que ha tomado el de la experiencia visual de su época por lenguaje-objeto y ha efectuado un recorte de este que introduzca al hombre abstracto propio del sistema económico, político y ético de la sociedad del momento en el mundo de la experiencia sensorial de la misma. "El alma se contenta con estar prisionera del cuerpo porque gracias a los ojos podemos contemplar las cosas, ya que a través de ellos se representa el alma todos los objetos de la naturaleza... El aire está lleno de imágenes de objetos desparramados en él. Todos estos objetos están representados en todos y cada uno de ellos. Por lo tanto, si dos espejos se colocan una frente al otro, el primero, al estar



reflejado en el segundo, le lleva su propia imagen junto con todas las imágenes reflejadas en él, estando entre estas la imagen del segundo espejo. Así continua de imagen a imagen hasta el infinito, de tal forma que cada espejo tiene un infinito número de espejos en él, cada uno más pequeño que el último, y uno dentro del otro. Con este ejemplo se demuestra que cada objeto transmite su imagen a todos los lugares donde es visible y, a la inversa, cada objeto es capaz de recibir en sí mismo todas las imágenes de los objetos que miran hacia él." (2) La visión sigue siendo un estado y no una actividad, un estado que se prolonga al infinito, el estado de ser sujeto del reflejo de todas las cosas y objeto del reflejo de todas las cosas al mismo tiempo, este sujeto que halla en la visualidad el modo de convertirse en el equivalente universal y particular de todas las cosas, así como el dinero encuentra en el mercado capitalista el modo de convertirse en mercancía equivalente universal de todas las otras mercancías; acumulado, atesorado y privado en la prisión del cuerpo, el sujeto (alma) tiene, sin embargo, un modo de realizar sus fuerzas sustanciales y de impregnar de ellas todo cuanto lo rodea, al tiempo que la riqueza acumulada crece porque es revitalizada con los valores que refleja de todas las otras cosas. La dinámica de la percepción visual no parece ser un dato relevante, aun más no parece existir y hay en su lugar una estática, una mecánica de la repetición infinita de la estructura del sujeto proyectada sobre las formas de los objetos que en él se reflejan y que indefinidamente lo reflejan a él.

"El círculo de luz que esta en el centro del blanco del ojo esta adaptado por la naturaleza para captar los objetos. Este mismo círculo tiene un punto que parece negro. Este es un nervio horadado, que penetra en el centro de poder en cuyo interior se reciben las impresiones y el "sentido común" elabora sus juicios.

Ahora bien, los objetos que están frente a los ojos envían los rayos de sus imágenes a la manera de muchos arqueros que tiran al blanco con una carabina. Aquel que se encuentre en línea recta con la dirección del agujero de la carabina podrá ser el que de en el blanco con el dardo. Lo mismo sucederá con los objetos que están frente al ojo.

Aquellos que estén en línea recta con el nervio perforado serán los que más directamente pasen al sentido." (3) La linealidad del orden de los uniforme en que por lo común las



significantes es, como se deja entrever, la primera consideración clasificatoria para el corte en las expresiones discursivas de la experiencia visual, la sucesión lineal de los significantes parece ser la clave de la aprehensión de los significados en la medida en que ellos son producto de las operaciones del sujeto que es la primera síntesis o unidad cultural articuladora del significante y el significado; la línea constituida a por operación-operador-operado se inicia en un punto y concluye en un punto aunque la prolongación de la línea sea postulada como infinita y este punto es la apropiación que ejerce el sujeto sobre todos los segmentos de la línea misma. El abandono de la prisión del cuerpo es la condición para que el sujeto despojado de la investidura de lo corporal se pueda reflejar y puedan ser reflejado en todos los otros. El valor corpóreo y utilitario de cada cosa y de cada parte de cada cosa ha de ser transformado en un puro valor de cambio, en un puro valor reflejo de un valor superior que se ponga como patrón de todos los valores. Hay un círculo de luz en el centro del ojo y este simboliza la equidistancia entre del productor y sus productos con respecto a un centro de irradiación de valor que los iguala al ponerlos bajo la misma luz y oculta por deslumbramiento los valores propios de cada uno. Así la operación de significar atribuyendo a ese algo la posesión de una imagen, un color o una forma se convierte en una que no depende de la captación de ese algo sino de la equiparación de ese algo con lo que ya se encuentra en la secuencia de los significantes ligada a la existencia fundacional del significante de significantes que es el sujeto que ha consagrado y cosificado, por encima de otras y en contra de otras, su forma de operar para apropiarse el mundo.

Como ya se habrá hecho evidente, la verdad o falsedad de las hipótesis referentes a la naturaleza y el mecanismo de la percepción visual que Leonardo vierte en el texto citado no es, en este caso, el objeto de nuestro interés, lo que realmente importa es la confluencia y articulación de formas del discurso que proporciona la estructura lingüística que permite la construcción de tales hipótesis y no otras, así como la organización específica de unidades culturales que hace posible la edificación de tal estructura.

La elaboración de la experiencia física a la que tales hipótesis aluden, es un proceso espiritual y material en el que la sensibilidad encuentra cauces lingüísticos formalizados y no formalizados para expresarse y asumir un orden que le aproxima



a los acervos de experiencia sensorial hecha y significada por una comunidad cultural determinada. En el sistema de los significantes básicos de los códigos lingüísticos de las comunidades culturales, la sensibilidad encuentra la sintonía que le permite dirigirse al mundo de las cosas para asociar estímulos con fuentes y, también los ordenes simbólicos dentro de los cuales las cosas representan algo de su propia naturaleza y de esta en su relación con la naturaleza humana (significados) encuentran una sintonía para arreglarse en orden a la sensibilidad. La teoría de la percepción visual que Leonardo De Vinci nos ofrece tiene en este sentido más importancia por la forma en que entrelaza discursos diversos en contenido y forma (semántica y sintaxis) que por la información física que nos proporciona. Ciertamente se trata de antecedente ideológico del principio óptico y geométrico de proyección y sección que los pintores del renacimiento buscaban formular matemáticamente para poder pintar el verdadero mundo tridimensional en la tele bidimensional, pero Leonardo lo expresa con rasgos discursivos tales que le dan la virtud de mostrarnos el encuentro entre los discursos de dos sensibilidades distintas y opuestas, la del canon medieval caracterizada por la finalidad geométrica ciega, y la del canon renacentista caracterizada por la investigación geométrica del espacio puesta al servicio de las formas visibles y visualmente analizables.

"Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte fue ella la que guió las exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación -ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar." (4)
La semejanza de la que Foucault habla en el párrafo transcrito tiene que ver con la estructura del modo de vida occidental en el momento de la transición del medioevo a la modernidad; estructura que no es otra que la de perspectiva abierta por la homogenización de los procesos de trabajo promovida en los talleres de manufactura y por la universidad creciente



del intercambio que va siendo impulsada por el capitalismo mercantil; homogenización que, por el momento, no consiste en otra cosa que en el ponerse todos los agentes de la producción de la misma forma frente a la naturaleza como fuente de valores de uso, es decir, en el nivel de la lengua y el discurso como símbolos representativos de una unidad cultural (organismo de producción) que ha de convertir a su objeto de trabajo en un análogo cuyo limando las asperezas que le impiden tanto al agente de la producción como a su objeto confirmar en sí mismos y en sus relaciones el principio universal de la semejanza. Leonardo vive en un universo espiritual y pragmático cuyo arreglo depende fundamentalmente de la estructura antes descrita y su teoría de la percepción visual se halla profundamente marcada por la sobredeterminación ejercida para todos los campos de la actividad humana por la misma: la semejanza es la entidad simbólica que se halla en el transfondo de la emisión de signos que integran su discurso, es la entelequia hacia la cual se ordenan para tener sentido, es, pues, responsable de su sintaxis lo mismo que de su significado último.

"La trama semántica de la semejanza en el siglo XVI es muy rica. América, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societates, pax et similia) Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Coniunctio, Copula. Existen, desde luego, muchas otras nociones que se entrecruzan en la superficie del pensamiento, se superponen, se refuerzan o se limitan. Por el momento bastará con indicar las figuras principales que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza. Hay cuatro que son, con toda certeza, esenciales.

Por lo pronto, la convenientia. A decir verdad, la vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son "convenientes" las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan. La extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos. Además de este contacto nacen por



cambio nuevas semejanzas; se impone un régimen común; a la similitud, en cuanto razón sorda de la vecindad, se supone una semejanza que es el efecto visible de la proximidad. Por ejemplo, el alma y el cuerpo son dos veces convenientes: ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero, por esta vecindad, el alma recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que "el cuerpo se altera y se corrompe por las pasiones del alma". (5)

La idea del espacio ordenado de manera análoga al de los signos en el discurso verbal, orden cuya característica esencial es que la jerarquía de los signos y de sus funciones está determinada por la necesidad de que todos ellos sean a imagen y semejanza del sujeto enunciativo; no es, como puede entenderse a partir del análisis de las afirmaciones de Foucault, una idea exclusiva del discurso de Leonardo acerca de la percepción visual sino que es la idea del espacio que impregna todos los discursos de la sensibilidad del período histórico que le tocó vivir, y esto, que tiene toda la apariencia de un lugar común, pierde por completo esa apariencia si consideramos que la sensibilidad de que se habla en este caso muestra con absoluta franqueza su carácter de construcción cultural al mismo tiempo que evidencia el conjunto de los aspectos centrales de la crisis de la sensibilidad en el paso de una totalidad cultural a otra mostrándolos como los materiales contradictorios que intervienen en la construcción de un discurso de la sensibilidad que trata de actualizar la lengua oficial de la misma, de ajustarla a su tiempo. Leonardo trata de expresar lo nuevo de su experiencia visual tenida en el ejercicio de la plástica; pero tiene que rendir cuentas a un conjunto de formas discursivas institucionalizadas que reducen sus posibilidades de ver más allá de ese mundo de imágenes, colores y formas que se halla ordenado como lo está la escritura de un libro: "El líquido que está en la luz que circunda el centro negro del ojo actúa como los perros de caza que ayudan a los cazadores a perseguir a la presa. Así, este humor que nace del poder de la "impresiva" y ve muchos objetos sin captarlos, de repente vuelve hacia un lado el rayo central y recoge solamente las imágenes que quiere confiar a la memoria". (6) La expresión más potente de la influencia de la ideología de la semejanza sobre la sustitución de la vista por la mirada se encuentra en esta referencia al círculo central de luz que se refleja a sí mismo y que atrapa las imágenes de las cosas



solo en la medida de tal autorreflexión; ese rayo central al que han de hacerse paralelos todos los rayos portadores de la imagen de todas las cosas para hacerlas visibles proviene del punto central del círculo dentro del cual están inscritas todas las cosas por su conveniencia. Por tal razón, las formas, imágenes y colores han de tener un común denominador que permita nombrarlas de acuerdo a su familiaridad con el punto central, ha de tener su marca teomorfica y antropomórfica que las haga legibles por la mirada después de ser vistas pero no captadas para la memoria.

"La pintura se basa en la perspectiva que no es otra cosa que un conocimiento perfecto de la función del ojo. Esta función consiste sencillamente en recibir una pirámide porque no hay objeto tan pequeño que no sea mayor que el punto donde estas pirámides son recibidas en el ojo. Por eso, si extendemos las líneas desde los bordes de cada cuerpo cuando convergen, las llevaremos a un solo punto, y dichas líneas tienen que formar necesariamente una pirámide." (7) ¿Por qué la pirámide? Porque hace falta suprimir la diversidad; porque las figuras de los objetos han de acomodar sus contornos a la estructura del rayo que las hace visibles o más bien mirables; porque la vista es proyección de un punto circular donde todas las figuras, las imágenes y los colores han de inscribirse para ser miradas y, por esto, las líneas proyectadas desde este hacia los contornos de los objetos no pueden asirlos sin que estos se encuentren situados en una sola línea recta a la que las líneas proyectadas del ojo puedan intersectar, línea recta que no sea otra que la diametral de un círculo mayor de la que es análogo el ojo mismo. La semejanza como conveniencia, como contigüidad y dependencia estructural ha de imponerse para que las cosas sean visibles y representables en la pintura y para la pintura.

"La segunda forma de similitud es la aemulatio: una especie de conveniencia que estaría libre de la ley del lugar y jugaría, inmóvil en la distancia. Un poco como si la convivencia espacial se hubiera roto y los eslabones de la cadena, separados, reprodujeran sus círculos, lejos unos de otros, según una semejanza sin contacto. Hay en la emulación algo del reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo. De lejos, el rostro es el emulo del cielo y así como la mente del hombre refleja, imperfectamente la sabiduría de



Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna; la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor; la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo de Mercurio. Por medio de esta relación de emulación, las cosas pueden imitarse de un cabo a otro del universo sin encadenamiento ni proximidad: por su reduplicación especular, el mundo abole la distancia que le es propia; triunfa así sobre el lugar que le es dado a cada cosa".(8) La emulación es la semejanza que más clara cuenta da de la sobredeterminación ejercida por la lengua sobre el despliegue de la sensibilidad en el caso de la sustitución de la vista por la mirada; las relaciones a las que la emulación atañe no pueden ser materia de experimentación sensible sin por intermedio de una invocación de la magia del lenguaje, se trata de relaciones más allá de toda experiencia posible que, amen de esto, el lenguaje pone ante la mirada; se trata de la presencia de lo invisible en la mirada; del ojo que no puede verse a sí mismo, puesto ante sí mismo en la formalización de sus propias operaciones en la mirada abstracta y absolutamente descarnada, en la estática del ojo en el espejo.

Esta similitud, mucho más que la anterior, nos remite al mundo de los símbolos del lenguaje sin hacernos pasar por el mundo de los signos de la lengua con sus reglas sintácticas y semánticas, mundo de los símbolos cuya combinatoria obedecer a las leyes del sentido más que a las del significado y la referencia: "sin embargo, la emulación deja inertes, una frente a otra, las dos figuras reflejadas que opone. Sucede que una sea la más débil y acoja la fuerte influencia de la que se refleja en su espejo pasivo. ¿Acaso no imprimen las estrellas sobre las hierbas de la tierra, cuyo modelo sin cambio son, la forma inalterable, y sobre las cuales les ha sido dado verter secretamente toda la dinastía de sus influencias? La tierra sombría es el espejo del cielo sembrado, pero en esta justa los dos rivales no tienen un valor ni una dignidad iguales. Los claros de la hierba reproducen, sin violencia, la forma pura del cielo. "Las estrellas -dice Crollius- son la matriz de todas las hierbas, tal como la representa, de tal manera que cada hierba o planta es una estrella es una planta celeste en forma espiritual, que solo es diferente en su materia de las terrestres... las plantas y las hierbas celestes se vuelven hacia el lado de la tierra y mira a las hierbas que han procreado, insuflándoles alguna virtud particular"(9) El sentido precede la entrada



del sujeto y la cosa en una relación de transformación, apropiación y especificación prácticas. Es el momento en el que resulta imposible percibir las diferencias entre las operaciones del sujeto y la dinámica propia del objeto que aún no lo es, y las líneas y formas de ambos se confunden al formar la imagen de la cosa que se propone como objeto posible del pensamiento y la práctica transformadora: las cosas ocupan un lugar inespecífico en el orden humano y las palabras generan parentescos contra-natura entre ellas y lo específicamente humano entre ellas y lo que ya es objeto de apropiación por parte del organismo social humano. La relación entre el sujeto y el mundo no es aún histórica sino mítica y está llena de sentido pero carece de significado porque implica compenetración en términos de indiferencia y empatía. Es este el momento de los símbolos, es decir, el de las representaciones que no son otras cosas que hacen las veces de otras, que las emulan aunque se dé el más extremo de los divorcios entre las naturalezas de la representación y lo representado de los divorcios entre las naturalezas de la representación y lo representado.

"La sombra participa de la naturaleza de la materia universal. Toda materia es más fuerte al comienzo y se va debilitando al llegar al fin. Al hablar del comienzo, me refiero a cualquier forma o condición, hacerse con el tiempo de gran talla, como una encina grande suna pequeña bellota, sino al contrario, lo mismo que una encina es más fuerte en los orígenes del tronco al brotar la tierra. La oscuridad, por tanto, es el grado más fuerte de sombra, y la luz el más débil. Por eso, los pintores deben hacer las sombras más oscuras junto al objeto que las proyecta, haciendo que al final se desvanezca an la luz, dando la impresión de que no tiene fin.

La sombra es la disminución tanto de la luz como de la oscuridad, y está entre la luz y la oscuridad.

Una sombra puede ser infinitamente oscura, y también puede tener infinitos grados de falta de oscuridad. Los comienzos y los extremos de una sombra están entre la luz y la oscuridad, pudiendo crecer y decrecer infinitamente.



La sombra es la disminución de luz por intervención de un cuerpo opaco y la contrapartida de los rayos luminosos que son interceptados por el cuerpo opaco.

¿Cuál es la diferencia entre la luz y el brillo que aparece en la superficie pulida de los cuerpos opacos? Las luces que hay en las superficies de los cuerpos opacos permanecerá fija, incluso si se mueve el ojo que las mira. Pero la luz reflejada en esos mismos objetos aparecerá en tantos lugares diferentes sobre la superficie cuantas posiciones tome" (10) La permanente presencia o el eterno retorno de la pugna mítica entre la luz y la oscuridad pone el escenario cuyas múltiples estaciones o pasiones el ojo ha de mimetizar si la mirada aspira a colocarse bajo el amparo de una certeza que, aun no siendo racional sino puramente sensible y aún no perteneciendo a la mirada sino a la vista en bruto, tiene el poder de identificar irremediamente la visión con lo visto, la operación con el objeto de la misma: hay un círculo que tiene un centro opaco, un nervio perforado que no es otra cosa que una franja de vacío por el que las imágenes, las formas y los colores van hacia donde reside el sentido común en orden a su desmaterialización; el ojo emula inversamente la distribución de la luz en el espacio mirado, al iniciar con la percepción de algo con su irrupción en el círculo de luz y terminar con la entrada del rayo proveniente de ese algo en el cilindro o cono de oscuridad; la pintura, por su parte, continuando con la emulación del proceso de decaimiento o muerte térmica de la materia, ha de simbolizar a la materia, a la materia débil, con la disolución del objeto material en la luz. Esto no es mas que mitología, es decir, no es más que la conversión de la visión en conducta simbólica (mirada) que testimonia el nacimiento y la muerte del cosmos en cada paisaje, ambiente o cosa representada en el escenario pictórico y que, por ello, sitúa cada cosa vista en medio de la lucha entre la luz infinita y la infinita oscuridad.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Da Vinci, Leonardo: Cuadernos de notas p. 12
2. Da Vinci, Leonardo: Cuadernos de notas p. 13
3. Da Vinci, Leonardo: Cuadernos de notas p. 16
5. Da Vinci, Leonardo: Cuadernos de notas p. 16
5. Da Vinci, Leonardo: Cuadernos de notas p. 21
6. Da Vinci, Leonardo: Cuadernos de notas pp. 34-35
7. Foucalt, Michel: Las palabras y las cosas p. 26
8. Foucalt Michel: Las palabras y las cosas pp. 26-27
9. Foucalt, Michel: Las palabras y las cosas pp. 28-29
10. Foucalt, Michel: Las palabras y las cosas p. 29

REFERENCIAS

1. Foucault Michel, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México 1971.
2. Idem ant p. p. 72
3. Idem ant p. p. 78
4. Idem ant p. p. 83
5. Foucault, Michel: Las palabras y las cosas. Siglo Veintiuno Editores. México, 1971. P. 19
6. Foucault, Michel: Las palabras y las cosas. Siglo Veintiuno Editores. México.1971, p.23
7. Malins Frederick: Para entender la pintura. Editorial Blume. México. 1980, p. 12



BIBLIOGRAFÍA

Universiy Press. New Haven and London. 1978
Foucault, Michel: Las Palabras y las Cosas; Siglo XXI
Editores, México.

Bronowski, Jacob: The origino of Knowledge and
Imagination, Yale

Jerónimo Lucio Sandoval

- Lic. en Ciencias Jurídicas, U.A.N.L.
- Maestría en la Metodología de la Ciencia, U.A.N.L.
- Maestro Asociado del área de Sociales y Humanidades.
- Coordinador de la Academia de Artes y Humanidades
en la Preparatoria 8

Para ver a ojos cerrados

(Manual para ver Pintura con la mirada de
Michel Foucault) de la Serie Editorial Borrador número
15 de la Preparatoria No. 8, de la U.A.N.L., del
autor Jerónimo Lucio Sandoval. El diseño y la impresión
estuvo al cuidado del M.C. Ramón VILLARREAL
Guajardo

EH
Jul-25-04



Serie editorial Borrador No. 15



PREPARATORIA 8



COLEGIO CIVIL



XXXVII
ANIVERSARIO



23 DE AGOSTO DE 1937
AL
23 DE AGOSTO DE 2003



Serie editorial Borrador No. 15



PREPARATORIA 8

Directorio

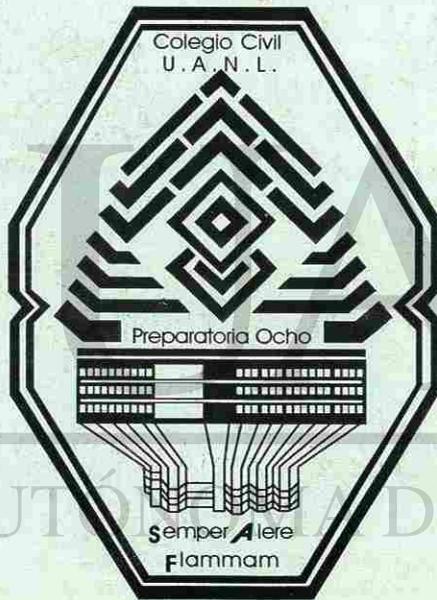
M.C. Jesús Gerardo Alcalá Díaz
Director

M.C. Martha Alicia Téllez Montoya
Subdirección Administrativa

M.C. Martha Laura Chávez Morín
Subdirectora Académica

M.C. Ma. Estela Alcalá Díaz
Jefa de Difusión Cultural

M.C. Ramón Villarreal Guajardo
Jefe del Departamento Editorial



IDAD AUTÓNOMA DE NUEVO
CCIÓN GENERAL DE BIBLIOTEC