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 él 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 si 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 el 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 entrevera 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, societas, pax et similia) Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjuctio, 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 esta 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 intersecar, 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 dela 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 irremediablemente 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
Foulcault, Michel: Las Palabras y las Cosas; Siglo XXI Editores, México.

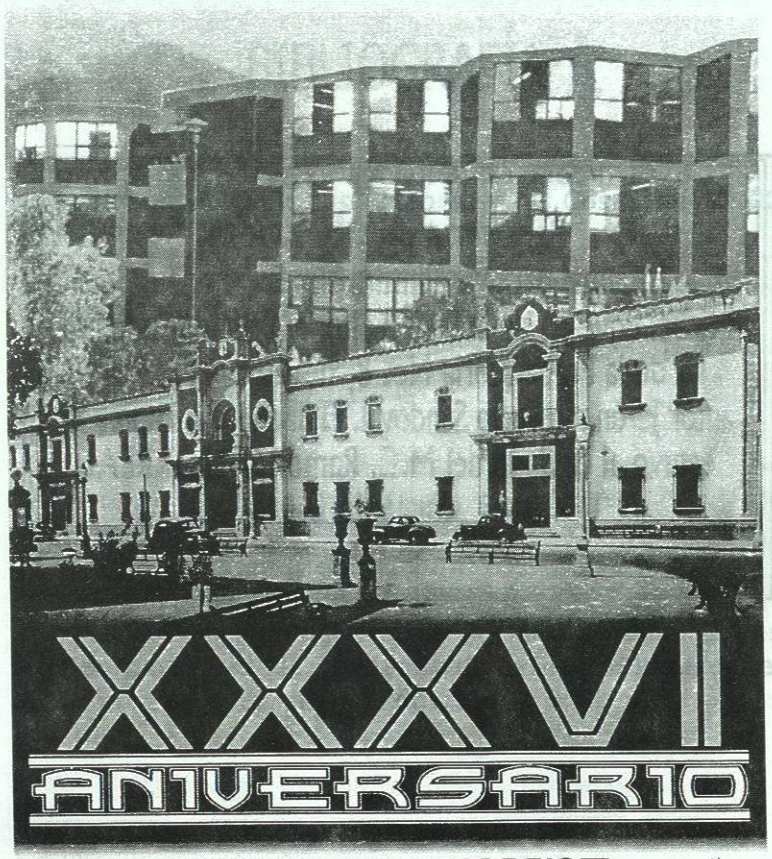
Bronowski, Jacob: The origino of Knowledge and Imagination, Yale

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 Foucalt) 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

PREPARATORIA 8
COLEGIO CIVIL



Educación para la vida

28 DE AGOSTO DE 1967
AL
28 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

Colegio Civil
U.A.N.L.
Preparatoria Ocho
Semper Alere
Flammam