

Ocularcentrismo y Perspectiva en el Quattrocento italiano: Hábitos visuales, Esquemas Perceptivos y Poder Simbólico. Notas para una investigación.

Sebastián Pérez S.^{228**}

Introducción.

Plantear que es la vista el sentido que ha resultado predominante en el desarrollo de la cultura moderna occidental no tiene mayores problemas que suscitar, más allá del alegato en torno a lo poco novedoso, innovador, preclaro, etc. que resulta un planteamiento como este. Y es que el llamado ocularcentrismo ha sido objeto de múltiples tratamientos, con objetivos diversos, profundidades distintas y énfasis diferentes. Es así como se han estudiado sus múltiples manifestaciones en diversos ámbitos de la cultura moderna: su predominio en las formas artísticas, sus sombras en las formas epistemológicas, sus manifestaciones más concretas en el modo de planificación urbana, además de representar la forma arquetípica de disciplinamiento moderno bajo la forma de la vigilancia panóptica, etc.²²⁹

Del mismo modo, la formación histórica del ocularcentrismo no ha quedado ajena de tratamiento. Es así como desde distintas perspectivas se ha intentado mostrar que el punto de arranque del predominio de lo visual y de cierta forma de representar tal predominio sería el Renacimiento italiano. Por ejemplo, tanto Erwin Panofsky, Pierre Francastel como Martin Jay, más allá de sus diferencias, coinciden en plantear que en el Quattrocento italiano a partir del auge de la perspectiva lineal, se constituye un espacio figurativo que resultará dominante hasta fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La tridimensionalidad posibilitada por el uso de la geometría euclidiana en la pintura, junto con atribuirle altas cuotas de verdad, en tanto representación transparente de la realidad, manifiesta el predominio de aquel ojo impertérrito, desnudo, eterno e individual a partir del cual se fija el punto de fuga donde confluyen todos los ejes laterales, superiores e inferiores, los cuales se transmutan en las coordenadas sobre las que se configura el espacio figurativo.

Ahora bien, sin dar un salto cualitativo respecto de las formulaciones que se han hecho al respecto, resulta indudable que existen múltiples causalidades adecuadas que se relacionan con la emergencia de espacio figurativo ocularcentrista en el período renacentista. Como todo fenómeno social encuentra repercusiones, sombras, réplicas o génesis parciales en prácticas que trascienden a través de las distintas esferas de la totalidad social histórico concreta. No hace falta traer a colación los distintos autores que han tematizado tales relaciones, sólo a condición de evidenciar que muchos de ellos, con grado variable de explícites, hacen referencia a un fenómeno cuya relevancia sociológica constituye (al tiempo que trasciende) el ámbito objetual de este artículo.

Así, por ejemplo, Erwin Panofsky critica la suerte de mimesis que se produce entre la imagen proyectada desde el espacio figurativo construido artificialmente y la imagen real que se produce a partir de la propia fisonomía ocular, contribuyendo a atribuirle, equivocadamente, el carácter de

^{228**} Estudiante Sociología, FACSOS, U. de Chile. perez.sep.sebastian@gmail.com

²²⁹ Jay, M. (2003). Campos de Fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós. 2003. pp. 195 y ss.

verdadera a la mera construcción artificial. Esto se produce, y esto es importante, “porque nuestra conciencia, debido a una peculiar tendencia a la constancia producida por la actividad conjunta de la vista y el tacto, atribuye a las cosas vistas una dimensión y una forma que provienen de ellas como tales y se niega a reconocer, o al menos a hacerlo en toda su extensión, las aparentes modificaciones que la dimensión y forma de las cosas sufren en la imagen retínica”²³⁰

No es difícil darse cuenta que el fenómeno al cual alude este autor se encuentra a medio camino entre la imagen artificial y la imagen retínica. Aquella tendencia a la constancia por actividad conjunta entre vista y tacto sería condición de la mimesis que se produce entre la imagen artificial (construida técnicamente a partir de la perspectiva y la geometría euclidiana) y la imagen real o retínica (la que se produce a través de la fisonomía ocular). En otras palabras, lo que Panofsky está mostrando es que el espacio figurativo que emerge en el Quattrocento se constituye en la visión de espacio dominante mediante un proceso mimético, aún cuando sea diferente de la efectiva imagen retínica; no sólo eso, plantea que este proceso mimético se sostiene en una tendencia a la constancia entre la vista y el tacto que reduce las aparentes modificaciones que la dimensión y forma de las cosas sufren en la imagen retínica. Tal tendencia a la constancia tendría que forzosamente ubicarse en una dimensión intersticial entre el mundo fenoménico y su aprehensión retínica.

Esto no es trivial, ya que un fenómeno de este tipo, dado su carácter intersticial, se circunscribiría en los pliegues de las distintas causalidades adecuadas y correspondencias que son posibles de observar en las prácticas sociales del Renacimiento, situándose tras ellas y, de alguna manera, posibilitándolas. Por tanto, reflexionar en torno a estas ‘tendencias a la constancia’ vendría a constituir la puerta de entrada al cuestionamiento respecto del trasfondo sobre el cual son posibles las distintas prácticas que confluyen y aportan a la emergencia de este espacio figurativo con las características que hemos esbozado. En suma, nos dirige a preguntarnos: cuál es el carácter de ese trasfondo, cuál es sustancia.

Plantear este tipo de interrogantes es situarse, entonces, tras las mencionadas causalidades adecuadas, indagando en sus condiciones de posibilidad. Tales condiciones, sin duda, generan ecos respecto de los llamados ‘a priori histórico foucaultianos’, en tanto que campos epistémicos: conjunto de relaciones que pueden unir, en una época determinada, las distintas prácticas discursivas. Sin embargo, y sin desmerecer una estrategia teórica de este tipo, la orientación que sigue este artículo es asumir que tales condiciones de posibilidad son sociales y por tanto posibles de analizar sociológicamente.²³¹ Cuando decimos que son sociales decimos básicamente tres cosas: en primer lugar, que tales condiciones de posibilidad, suerte de trasfondo de las posibles causalidades adecuadas y sostén de la mimesis entre la imagen artificial y la imagen retínica, son producto de relaciones sociales y que se transforman al alero de ellas; en segundo lugar, que son históricas, esto es, contingentes; y en tercer lugar, al ser condiciones que pueden no ser, se fundamentan en negaciones de otras posibilidades, bajo diferentes formas de dominación o estrategias de poder.

De este modo, el principal objeto del presente artículo es indagar en lineamientos argumentativos que permitan responder una pregunta como la siguiente: ¿cuáles son las condiciones sociales de posibilidad de la emergencia del espacio figurativo que se ubican tras (y por tanto sustentarían) las causalidades adecuadas entre las distintas prácticas sociales del Quattrocento italiano?

Con todo, es menester dejar en claro que el ejercicio que se pone en juego en las páginas siguientes no puede ser sino problematizador. Dado el carácter de este escrito como su extensión, no es posible mayor constatación que trazar una suerte de prolegómenos en torno a la pregunta que nos convoca, para esto se ensayarán algunas hipótesis interpretativas que permitan circunscribir en un nivel mayor de abstracción aquel fenómeno detectado por Panofsky a fin de permitir la entrada de otras

²³⁰Panofsky, E. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona: Tusquets Editor. 1973. p. 111. Las cursivas son mías.

²³¹ No se trata de negar las posibilidades analíticas que pueda tener una estrategia arqueológica como la foucaultiana, la que, sin duda para este período puede resultar bastante informativa. La intención, por el contrario es situarse en otro nivel de explicación, asumiendo que tales condiciones son sociales y que posibilitan, por tanto, explicaciones en este nivel. Quedaría, por tanto, para una reflexión e investigación posterior, si nuestro intento llega a buen puerto (o a algún puerto en el peor de los casos), indagar en las relaciones entre estas condiciones sociales a las que haremos referencia y los a priori históricos o epistemes trabajados por Michel Foucault.

categorías conceptuales y hacer posible una explicación de conjunto.

Sin embargo, no resulta provechoso iniciar una problematización sin un piso mínimo sobre el cual problematizar, ya que se arriesga a la posibilidad de que lector y autor no lleven la reflexión a partir de los mismos fenómenos, generando penosas confusiones y mal entendidos. Por este motivo es que el primer apartado profundizará en las características principales del espacio figurativo que emerge en el Quattrocento marcado por la perspectiva lineal, además de las críticas al mismo, en tanto imagen o representación verdadera de la realidad.

Por su parte, el segundo apartado está orientado a indagar y entregar elementos en torno a una sociología del Renacimiento que permita establecer las mentadas correspondencias o causalidades adecuadas entre el naciente espacio figurativo y las diferentes prácticas sociales. No obstante, es necesario aclarar que el contenido de este apartado se rige, básicamente, según criterios de pertinencia respecto de lo que nos ocupa, en detrimento de una, equivocadamente esperada, exhaustividad del tratamiento del período, la que por sí misma sólo haría más árida y espinosa la exposición de las ideas.

Finalmente, a partir del tercer apartado es que se desarrolla la problematización a la que apunta este artículo, para lo cual serán incorporadas distintas perspectivas analíticas que permitan trabajar de modo prolífico el fenómeno que nos convoca.

I.- La Perspectiva como forma simbólica del Quattrocento italiano.

El Ocularcentrismo no parece ser un 'régimen escópico' en sí mismo. Es decir, no constituye una cultura visual unitaria y homogénea. Martin Jay plantea que sería más plausible hablar de distintos regímenes escópicos en disputa en el plano cultural visual de la modernidad occidental: "En realidad, la era moderna ¿contuvo varios de esos momentos que, aunque a menudo hayan tomado una forma velada, puedan discernirse? Si así fuera, el mejor modo de entender el régimen escópico de la modernidad es concebirlo como un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales. De hecho hasta podría caracterizarse en virtud de una diferenciación de culturas visuales".²³²

Sin embargo, antes de indagar y problematizar sobre el concepto de regímenes escópicos y lo que ellos implican (cuestión que se hará en un momento posterior), quiero precisar que si bien Jay se refiere a distintas culturas visuales, plantea que hay una que ha sido considerada como la única y hegemónica forma de ocularcentrismo tout court. Lo denomina como 'perspectivismo cartesiano', y su origen estaría en la práctica de las artes visuales del Renacimiento y la filosofía de René Descartes, la cual se fundamentaba, según Jay, en que, si bien la filosofía cartesiana ofrece una crítica de las ilusiones de la observación y de los sentidos en general, las reemplaza por una noción visual de la mente: "Para Descartes, el espíritu contiene ideas claras y distintas, y la claridad y la visión son términos esencialmente visuales. Además la mente percibe la geometría natural, que es conmensurable con la geometría que sustenta nuestra visión empírica real".²³³

Se ha planteado que el predominio que tuvo esta cultura visual se basa en la directa relación entre su significado y el imaginario científico que predominó hasta la primera mitad del siglo XX. Sería a partir de las críticas a la segunda que el carácter de verdad que entregaba el perspectivismo cartesiano se derrumba. Con razón entonces, plantea Jay, es que tiene lugar la crítica de un Panofsky, quien asimila la perspectiva como una forma simbólica convencional.

Erwin Panofsky, por su parte, al hablar de la perspectiva, ocupa la definición latina dureriana 'Item Perspectiva' en tanto 'mirar a través de'. Técnicamente la define del siguiente modo: "me represento el cuadro (...) como una intersección plana de la pirámide visual que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener"²³⁴. En suma el cuadro obtenido se constituye como

²³² Jay, M. Op.Cit. pp. 222-223.

²³³ Ibidem. p. 248

²³⁴ Panofsky, E. Op. Cit. p. 8

un “corte plano y transparente de todas las líneas que van del ojo a la cosa que este ve”²³⁵.

Esta construcción geométrica (racional en tanto infinito y homogéneo; y por ello artificial) tiene dos supuestos básicos: en primer lugar, que miramos con un único ojo inmóvil, y que, en segundo lugar, la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual²³⁶. Basándose en Ernst Cassirer, Panofsky plantea que se trata de un función mimética del espacio matemático puro (aquel que funciona en términos de infinito y homogeneidad) respecto del espacio visual real o psicofisiológico (aquel que no funciona en esos términos) con el fin de entender el segundo en los términos del primero. En este sentido, esta construcción artificial de la percepción visual prescinde de las diferencias entre las directrices fundamentales de la organización visual (delante y atrás, izquierda y derecha, cuerpos y ‘espacio libre’) resolviéndolas en un Quantum continuum matematizado o sistematizado.

De este modo desconoce, en primer lugar, que se observa con dos ojos móviles, además de la superficie cóncava sobre la cual se proyecta la imagen en nuestros ojos, confiriéndole al campo visual una forma de ‘esferoide’ y no la noción de un cubo, como precisara Francastel²³⁷, cuyas dimensiones, además de ser cuantificables, siguen trayectorias rectas.²³⁸

Sin embargo, la construcción matemáticamente perfecta del espacio no es un problema artístico (en sí mismo no le otorga valor artístico alguno a las obras en cualquier momento histórico), sino que constituye un momento estilístico, suerte de ‘forma simbólica’ entendida como “un particular contenido espiritual unido a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él”²³⁹. Es por esta razón que, más allá de la construcción técnica del espacio perspectivo, Panofsky se refiere a la intuición perspectiva del espacio toda vez que el cuadro se transfigura en una ventana a través de la cual pareciera estar viendo un espacio, relacionando el todo con las partes que se ubican (o componen) ese todo, “sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos correcta”.²⁴⁰

Por su parte, el propio Francastel critica la idea de que los hombres del renacimiento descubrieron realmente una manera, a partir de la posibilidad humana general, de representar el mundo sobre una superficie bidimensional. Este sistema de representación ha sido privilegiado en base a cierta forma de civilización. La transformación de la sociedad que generó tal sistema de representación a fines del siglo XIX provoca la destrucción de este plano figurativo: “se trataba de una sociedad que en vías de transformación social y progresiva (que) imaginara un espacio en la medida de sus actos y sus sueños. El espacio plástico es en sí una ilusión. Son los hombres quienes crean el espacio en el que se mueven, o donde se expresan. Los espacios nacen y mueren como las sociedades; viven y tienen una historia”²⁴¹. En este sentido, si bien muchos autores han trabajado sobre el predominio de la perspectiva lineal en el Renacimiento y el triunfo del sistema euclidiano de representación, Francastel criticará la noción misma del espacio que estos autores tienen, planteando que al mantener el mismo punto de vista de los hombres de Renacimiento no son capaces de darse cuenta que efectivamente no existe un espacio real, al que se pudiera haber acercado a partir del dominio de cierta técnica (como el caso de la perspectiva lineal y el dominio de la geometría euclidiana).

²³⁵ *Ibidem*. p. 8

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Francastel, P. *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza Editorial. 1975

²³⁸ Caso distinto a la Antigüedad griega la que si bien estaba acostumbrada a ver perspectivamente, esta perspectiva no era plana. Se ajustaba más a la estructura visual real, representándose el campo visual como una esfera: “La Antigüedad mantuvo firmemente, y sin admitir excepción alguna, el presupuesto de que las dimensiones visuales (en tanto proyecciones de las cosas sobre la esfera ocular) no están determinadas por la distancia existente entre los objetos y el ojo, sino exclusivamente por la medida del ángulo visual (de ahí que sus relaciones sean expresadas sólo mediante grados angulares, medidos con exactitud, o mediante arcos de círculos, y no mediante simples medidas lineales)”. Panofsky, E. *Op.Cit.* p.15

²³⁹ *Ibidem*. p. 23

²⁴⁰ *Ibidem*. p. 7

²⁴¹ Francastel, P. *Op.Cit.* p. 110. Las cursivas son mías.

Muy por el contrario y basándose en aportes de la psicología evolutiva llega a la conclusión de que las diferentes formas perspectivas, y por ende los distintos espacios figurativos, no son representación de un espacio verdadero ni real, sino que estos espacios, al estar creados a partir de la propia práctica de los individuos, constituyen el espacio mismo en el que se circunscriben las personas “el espacio en sí, la visión que los hombres tienen del mundo en un momento dado”²⁴².

De este modo, el nuevo espacio figurativo del Renacimiento constituye siempre una ilusión de verdad o realidad, a la cual contribuye tanto el saber técnico, propio de la geometría y el saber mítico individual y colectivo de los ‘inventores’ individuales y colectivos (que no resultan ser más que creadores de ilusiones al decir de Pierre Francastel).

Lo que queda de manifiesto al volver sobre Panofsky y Francastel es que ya sea desde el punto de vista de las formas simbólicas o desde la perspectiva del cognitivismo constructivista del cual se apoya Francastel, el espacio figurativo se trata de una construcción colectiva, un producto social, fruto de una serie de prácticas sociales que contribuyen de modo diferenciado a la constitución del mismo. Y que más aún, ya sea como mimesis o por una ilusión, tal espacio figurativo adquiere carácter de verdad o realidad, como ‘el’ espacio.

Queda entonces por intentar establecer cuáles son estas prácticas que, en principio, por causalidad adecuada o correspondencia, contribuyen a configurar este espacio visual, cuyo derrotero, en palabras de Francastel, es la profusión del ‘teatro del mundo’, la visión de mundo como un espacio cúbico, el que permeará en distintas expresiones culturales y sociales.

II.- Elementos para una sociología del Renacimiento.

Abundante literatura ha abordado profundamente el Renacimiento como objeto de estudio, ya sea para mostrar el supuesto nuevo inicio que su nombre rimbombante indica o también, para poner en cuestión tal nomenclatura, dando cuenta de los profundos nexos que se establecen no sólo con la Antigüedad, a la que conscientemente hace referencia, sino también con buena parte del influjo de la Edad Media.

Es así como por ejemplo a nivel epistémico es posible apreciar una convivencia de tres formas de conocimiento: la fe cristiana, la magia (que opera en un nivel más práctico o cotidiano) y la emergente ratio moderna, que con el correr de los años se consolidará como el principio de conocimiento válido y profundamente legitimado en la cultura moderna.²⁴³

Desde la perspectiva de las formas culturales se aprecia un desajuste entre las expresiones artísticas y las expresiones filosófico-literarias, en la medida que el sistema cultural medieval constituía aún un sólido armazón compacto que hacía mucho más difícil la emergencia de nuevas formas de pensamiento²⁴⁴. Sin embargo, que fuera más difícil no quiere decir que no fuera posible, de hecho prontamente, aunque más tarde que las expresiones artísticas propiamente tales, comienza a forjarse el núcleo del Humanismo el que, si bien marca el germen del llamado ‘principio de subjetividad’ que caracterizará a la modernidad occidental, sus planteamientos no se alejan del todo del pensamiento medieval, lo que se manifiesta en la fuerte impronta trascendentalista en la conceptualización del hombre, lo cual chocaba con los intereses y necesidades terrenales y sociales a las que quería responder.²⁴⁵

Si bien hemos dicho más arriba que el espacio figurativo del Renacimiento italiano no representaba (en tanto no se acercaba a) un espacio real, si parece plausible plantear que esta construcción intelectual del espacio traduce al plano mental las transformaciones del conjunto de la

²⁴² *Ibidem.* p. 115.

²⁴³ Un interesante planteamiento a nivel epistémico se encuentra en Foucault, M. *Las Palabras y Las Cosas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. S.A. 1999

²⁴⁴ Romano, R. & Tenenti, A. *Los fundamentos del mundo moderno. Edad media tardía, Reforma y Renacimiento*. Madrid: Siglo XXI. 1986

²⁴⁵ *Ibidem.*

realidad. Sin ánimo de extender innecesariamente la exposición de tales transformaciones, quizás sea más operativo establecer algunos ejes a través de los cuales discurren estas transformaciones.

En este sentido, una cuestión fundamental es el influjo del desarrollo del capitalismo mercantil con el auge de las polis italianas (Florencia, Venecia, Génova, etc.) y la emergencia de la burguesía como clase social transformadora o revolucionaria (la más revolucionaria de la historia según dijera el propio Marx).

Un aspecto que se desprende directamente de estas nuevas prácticas económicas que van a configurar nuevas prácticas sociales en su conjunto, es aquello trabajado por Simmel y que recoge Alfred von Martín: el carácter supra-empírico que tiene el dinero²⁴⁶. A través del dinero y su carácter de permanente movimiento (en su forma capital), las prácticas mercantiles van a reconfigurar la experiencia del tiempo en la vida social: desde la perspectiva del dinero, el tiempo es dinero ya que ambos son fenómenos de movimiento. El correlato es la súper valoración del tiempo en tanto objeto útil, posteriormente mercantilizable (y, por cierto, explotable).

De modo paralelo, pero en ningún caso ajeno, se empieza a configurar una nueva racionalidad del cálculo. Al alero de la inspiración individualista que seguirán tales prácticas mercantiles se forja un espíritu que requiere formas de control del exterior, del entorno, a fin de generar, posteriormente, condiciones sociales para la acumulación de capital. De este modo, el saber técnico se torna útil y necesario para desarrollar las distintas prácticas económicas. El mecanismo central de dominio en este caso es la matematización de la realidad, cuestión que está, sin lugar a dudas a la base del desarrollo económico mercantil.

Alfred von Martin dirá que se está en presencia de un cambio en la voluntad de poder, basado en la afirmación del sujeto individual que se enfrenta a la naturaleza para dominarla, su control como condición de las transformaciones productivas. Se trata, por tanto, del lento, pero inexorable, derrumbe de las imágenes míticas del mundo: aquí la naturaleza adquiere un status interesante: “La naturaleza, para ellos (para los artistas), es la realidad más allá de la cual no tienen más que ir, es el todo, fuera del cual no deben preocuparse ya de nada. La revolución mental que se opera consiste, pues, en el carácter total de la sanción que de este compromiso se deriva para toda la actividad artística”²⁴⁷.

Adoptando, como diría Francastel, el punto de vista de los hombres del Renacimiento, la naturaleza constituye el criterio de validez de la representación artística. Esto porque, la solución artista del Quattrocento tiene un doble carácter: por una lado, el ideal y contemplativo: se identifica lo bello con lo divino, la perspectiva y la geometría con lo perfecto; y por el otro, el real y funcional: se busca la representación de la vida en toda su riqueza variedad y movimiento.²⁴⁸

Queda de manifiesto que los instrumentos, las técnicas básicas de producción artística eran la geometría y la perspectiva: “la producción de una impresión de profundidad por medio de la perspectiva geométrica se presenta al italiano como un problema científico, de cálculo matemático, y por eso la perspectiva italiana es una perspectiva puramente lineal (...). Según Alberti, el artista es ante todo un investigador de la naturaleza, un matemático y un técnico, y sólo así podrá dominar sus recursos artísticos”²⁴⁹.

III.- Esbozo de síntesis y una problemática

Sin duda, entonces, que las correspondencias o causalidades adecuadas saltan a la vista al comparar someramente las prácticas sociales (principalmente mercantiles) y las transformaciones que van provocando, con la configuración del espacio figurativo del Renacimiento. En este sentido

²⁴⁶ Martin, A. v. Sociología del Renacimiento. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1988

²⁴⁷ Rugiero, R; Tenenti, A. Op.Cit. p. 138

²⁴⁸ Ibidem. 137

²⁴⁹ Martin, A. v. Op.Cit. p. 43

se podría hacer un pequeño ejercicio, comparando dos breves descripciones que hace von Martín respecto del artista y el burgués:

Respecto del burgués: “el burgués del Renacimiento ve en el mundo un acto de trabajo humano, de previsión, ordenación y conformación. La voluntad de gobernar y dominar las cosas determina ya las metas y los métodos de la ciencia nueva, cuyo cuño original se lo dan la investigación de la naturaleza, la técnica y la industria”²⁵⁰.

Respecto del artista, una cita anterior: “Según Alberti, el artista es ante todo un investigador de la naturaleza, un matemático y un técnico, y sólo así podrá dominar sus recursos artísticos”²⁵¹.

Viendo las cursivas, los elementos comunes son: el dominio, la técnica (cálculo, matemática, geometría) y la investigación de la naturaleza. Es como si el burgués y el artista operara bajo los mismos códigos: investigar la naturaleza, dominándola a través de las diferentes técnicas.

Sin embargo, quizás el único punto de divergencia es referente a la concepción del mundo, de la naturaleza. Si bien en ambos casos se trata de dominio, la concepción del artista no está aún emancipada de componentes míticos, como si pareciera suceder con el burgués. En efecto, “el artista del Quattrocento italiano es, pues, muy sensible a los valores éticos, tanto en el plano formal como en el contenido. Un Botticelli infringe deliberadamente las leyes de la perspectiva para mejor subrayar el significado de una escena religiosa”²⁵². Lo cual, a primera vista resulta un tanto inexplicable, en la medida que, parecieran estar todas las condiciones materiales para avanzar en la conquista de la autonomía artística. Sin embargo, esto está mediatizado por las prácticas concretas en las que se inserta el artista del Quattrocento, las cuales al estar basadas en relaciones comerciales dirigidas por encargos, el cliente (principalmente eclesiástico) hacia pesar sus intenciones sobre la obra²⁵³.

Por otra parte, en relación a la problemática central de este artículo, ya están establecidas, o al menos claramente anunciadas las causalidades adecuadas entre la construcción del espacio figurativo renacentista y las prácticas y transformaciones sociales del período. Quizás valga una cita de Panofsky para quedar satisfechos:

“Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como el triunfo del distanciante y el objetivante sentido de la realidad, o como el triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo, o finalmente, como la expansión de la esfera del yo”²⁵⁴.

Esta cita tiene la particularidad de sintetizar, condensar buena parte de la expresión cultural del período, tanto es así que si no dijera en la primera frase que se refiere a la perspectiva, pasaría fácilmente de contrabando como una caracterización ‘socio-climática’ del período.²⁵⁵ Sin embargo, para nadie resulta ser un misterio que a partir de ese momento, del Renacimiento, se inaugura un período de profundas transformaciones muchas de las cuales dicen relación con los procesos de diferenciación de algunas esferas de la sociedad, las cuales, unas antes que otras y de forma mayor o menor lograda, alcanzan mayores cuotas de autonomía y auto-referencialidad, constituyéndose en base a específicas pretensiones de validez. Es a partir de este período que se inaugura la formación de los sistemas autonomizados (económico y político), además de la diferenciación de las esferas culturales de valor (moral, arte y ciencia).

En este sentido, no es trivial lo que se planteaba en las primeras páginas, aquel fenómeno que se relacionaba con lo que Panofsky tematizaba como “tendencia a la constancia” o lo que Francastel postula, hasta cierto punto sin saber, respecto de la construcción social del espacio figurativo en

²⁵⁰ Ibidem. p. 42

²⁵¹ Ibidem. p. 43

²⁵² Rugiero, R.; Tenenti, A. Op.Cit. p. 140

²⁵³ Baxandall, M. Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. 1972

²⁵⁴ Panofsky, E. Op.Cit. p. 51

²⁵⁵ En efecto, la tensión principal es entre un principio de subjetividad que está por germinar y con ello el distanciamiento del mundo, el cual se le presenta como extraño y al cual tiene que dominar para autoafirmarse como sujeto. Sin embargo, y aquí está el problema, para hacer eso tiene que negarse a sí mismo, dominándose, ya sea por **acesis** intramundana o simplemente por el descarnamiento en el proceso de conocimiento.

base a esquemas análogos a la psicología piagetiana. Puesto que lo que está en definitiva en juego es aquel trasfondo que hace posible las causalidades adecuadas o las correspondencias entre las prácticas desempeñadas en las nacientes esferas diferenciadas de la sociedad. Aquel trasfondo que hace posible y experienciales las prácticas de los distintos campos por muy homogéneos o heterogéneos que sean estos.

Lo que sigue a continuación es una serie de hipótesis interpretativas que permitan perfilar un trabajo teórico posterior. Sin embargo, antes de aquello es menester clarificar de mejor modo el fenómeno al cual nos estamos refiriendo, la puerta de entrada para ello es el trabajo que hace Michael Baxandall sobre la pintura y la vida cotidiana en el Renacimiento.²⁵⁶

Si bien el autor no se refiere en base a estos términos, podríamos decir que lo que intenta hacer es situar la generación de las obras pictóricas del Quattrocento italiano en el circuito: Producción, Circulación y Consumo, en la medida que la creación artística durante el siglo XV está fuertemente subordinada a lógicas mercantiles.

Desde el eje de la Producción es posible plantear que las obras se producían por encargo muchas veces formalizados en base a acuerdos escritos, proceso en el cual, el cliente o patrón ejercía un importante dominio en los criterios definitorios. Este actor era principalmente del cuerpo eclesiástico o en su defecto un civil, pero bastante influido por los motivos religiosos.

Para abordar el eje de la Circulación es necesario antes plantear que las obras pictóricas cumplían una función pedagógica, a través de las cuales se enseñaban las sagradas escrituras con los pasajes más importantes. De este modo, un papel importante en este marco eran los llamados ‘predicadores’, personajes que ‘enseñaban’ las diferentes obras pictóricas a las personas, dando las indicaciones necesarias para su cabal comprensión. Es decir, constituían agentes interpretativos del cuerpo eclesiástico sin formar parte, necesariamente de él.

Finalmente, desde el eje del Consumo es que es posible desprender aquello que nos ocupa. Baxandall plantea que entre artista y público había un proceso de negociación, en el sentido que, al tratarse de obras de conocimiento público (tanto los motivos como buena parte de los mensajes y por su puesto los personajes) era necesaria, para la cabal satisfacción de la función pedagógica, que la obra, las imágenes no entraran en contradicción con las imágenes mentales ya pre-establecidas.²⁵⁷

Vemos, entonces, que Baxandall le apunta de modo bastante asertivo al fenómeno: “parte del equipamiento mental con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable y en su mayoría, culturalmente relativo, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia. Entre estas variables hay categorías con las que clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que usa para complementar lo que le aporta la visión inmediata y la actitud que adopta hacia el tipo de objeto artificial visto. El espectador debe usar frente a la pintura la competencia visual que posee, una competencia que sólo en pequeña proporción es, salvo casos excepcionales, específica para la pintura, y finalmente es probable que utilice los tipos de competencia que su sociedad tiene en gran estima. El pintor responde a eso; la capacidad visual de su público debe ser su medio. Cualesquiera que sean sus habilidades profesionales especializadas, él mismo es un miembro de la sociedad para la cual trabaja y con la que comparte su experiencia y hábitos visuales.” (Baxandall, 1972, pág. 60).

Aquí una práctica estructurante de tales hábitos visuales eran las formas de medida de los distintos volúmenes de las mercancías que circulaban por los distintos espacios económicos. Puesto que los volúmenes no estaban estandarizados, era bastante común que todas las personas supieran de geometría para calcularlos (esa era la geometría que impartían en las escuelas laicas).²⁵⁸ Lo mismo sucedía con las proporciones cuya regla de oro, es la regla de tres.

Tenemos, entonces, que es mediante estas prácticas se hace posible la imbricación de las

²⁵⁶ Baxandall, M. Op.Cit.

²⁵⁷ Razón por la cual, por ejemplo, el rostro de los personajes era bastante poco informativo. La idea es que fuera “completado” por el público a partir de las propias imágenes visuales previas.

²⁵⁸ Panofsky habla de condicionamiento de esta imagen visual del espacio construida matemáticamente, para esto pone, entre otros ejemplos, el caso del astrónomo Képler quien se dio cuenta de la negación que había hecho de las necesarias curvaturas que surgen en el espacio percibido realmente, producto de su educación en la perspectiva plana.

prácticas cotidianas y comerciales en particular, con la praxis social de la pintura. Es decir que sobre un trasfondo de estas características es que se posibilitan las correspondencias mencionadas más arriba.

Teniendo claro el fenómeno (hábitos visuales, modo específico de aquellas ‘tendencias a la constancia’) y un primer acercamiento a su funcionamiento, es tiempo de establecer algunas hipótesis interpretativas del mismo a fin de incorporarlo en una discusión de mayor alcance.

IV.- Hipótesis interpretativas: de la dinámica senso perceptiva a la dominación simbólica.

El fenómeno al cual hicimos alusión más arriba dice relación con los hábitos visuales que posibilitan, en gran medida, la práctica pictórica en el Renacimiento y su correspondencia con otras prácticas sociales del período. Estos hábitos visuales son compartidos tanto por los pintores, el público y, por supuesto, por los agentes pedagógicos eclesíasticos.

Sin embargo, un punto importante es que se circunscriben a nivel ‘mental’ o ‘cultural’ (según la descripción que hace Baxandall), en este sentido, si bien puede resultar difícil establecer la circunscripción dimensional específica, lo que parece resultar claro es que se ubican ‘a espaldas de los actores’, tras su conciencia. Sería en esta dimensión donde influye en gran medida el orden social y cultural.

Una segunda característica es el poder estructurante de estos hábitos visuales, en tanto principio activo que permiten a través de sí, experimentar y asimilar la vida social, y por cierto vivenciar la pintura del Renacimiento. Es en base a estos criterios que el mundo exterior se hace aprehensible, en la medida que entrega las coordenadas a través de las cuales dimensionarlo.

Sin embargo, un problema que se nos presenta es conceptualizar este fenómeno como hábitos visuales, en la medida que los hábitos, si bien son prácticas recurrentes por parte de las personas, muchas de las veces son completamente conscientes para los actores y constituyen orientaciones de prácticas futuras. De esta manera, podría suceder que estos hábitos visuales se estén sustentando en otros esquemas mucho más incorporados y soterrados por parte de los actores, los cuales, en este sentido, si tendrían las dos características que ya enunciamos.

Quedamos, pues, frente a la necesidad de indagar en otras categorías que permitan dar cuenta del doble carácter de estos hábitos visuales (infra-conscientes y estructurantes) y, no sólo eso, sino que a partir de ellos poder comprender la relación entre este fenómeno y la correspondencia entre las prácticas de los actores del Renacimiento italiano.

Una veta interesante sería indagar en la psicología desarrollada por Piaget, la que ha tenido un profuso desarrollo, ya que entrega bastantes elementos interesantes del punto de vista de la construcción de la percepción. En este marco la percepción es definida como la interpretación de sensaciones, esto es, la interpretación (como decodificación) de los distintos estímulos que recibe el individuo a través de los receptores.²⁵⁹

Ahora bien, lo interesante es que se establece que la percepción es una construcción, en la medida que se trata de un proceso que emerge en la interface de la interacción del individuo con su medio. Resultado del cual aparecen los llamados perceptos, que se refieren a cristalizaciones en imágenes de lo percibido. Al tratarse de una construcción, resulta que el proceso perceptivo es activo, es decir, el sujeto participa en el proceso a través de su memoria, a partir de la cual decodifica o interpreta las distintas sensaciones.²⁶⁰

Sin embargo, aún más interesante para nuestra problemática, es el hecho que el modo mediante el cual el sujeto construye perceptos desde su memoria es a partir de los llamados esquemas perceptivos. Estos esquemas son comúnmente definidos como configuraciones o ‘formas’ corporales: “En realidad el esquema es una entidad intermediaria; se crea en el encuentro (en la “interface”) entre el organismo y el mundo fenoménico. Son, a la vez, configuraciones externas que emergen

²⁵⁹ <http://www.marjetan.com/semiologia/capitulo8.htm>

²⁶⁰ <http://www.marjetan.com/semiologia/capitulo8.htm>

en la actividad de intercambio que caracteriza a los sistemas abiertos; y son también configuraciones internas que enmarcan cognoscitivamente (marcos de conocimiento, por lo tanto) los datos sensoriales externos que alimentan la actividad (...). Los esquemas, por otra parte, tienen una historia que los va transformando y al final se hacen representaciones y conceptos”²⁶¹.

Sin duda que una conceptualización de este tipo es bastante informativa respecto de lo que nos interesa, en la medida que, al parecer, la noción de esquemas perceptivos contienen las características que más arriba establecimos: infra-conscientes y estructurantes. Los esquemas perceptivos serían estructurantes, en la medida que es en base a ellos que el sujeto aprehende el mundo fenoménico. Por otra parte, serían infra-conscientes en la medida que si es a partir de ellos que el sujeto interpreta el mundo, tienen que resultar, de alguna manera, ajenos a su consciencia inmediata. Sin embargo, queda aún por resolver el modo mediante el cual los perceptos y tales esquemas perceptivos son comunes a los actores de un espacio social. En otras palabras, queda por avanzar en una sociologización de estos esquemas.

En este sentido, pareciera ser que la vía más próspera para entrar, es el hecho que la dinámica sensorceptiva se construye a partir de la “interface” entre sujeto y mundo. Aquí la tarea por realizar es dar cuenta del modo en que los perceptos se transforman en ‘formas simbólicas’ en el sentido que los usa Panofsky, como aquellos símbolos sensibles concretos que cristalizan determinado contenido espiritual, esto es, social o cultural. Un planteamiento interesante al respecto es el desarrollado por Bourdieu en lo que denomina el ‘poder simbólico’.²⁶²

Para Bourdieu, la experiencia en el mundo se realiza a partir de determinados sistemas de disposiciones que se encuentran incorporados en los agentes, producto de la exposición continuada a determinados campos: tramas de relaciones de poder solidificadas en base a la distribución desigual de las diversas formas de capital y dominados por un interés (una *illusio*) específico. Cuando el autor se refiere al poder simbólico plantea que se trata de esquemas cognitivos, tramas de categorías, a través de las cuales se comprende el mundo. Sin embargo, los instrumentos simbólicos tienen un doble carácter, uno de ellos, es lo que hemos estado tematizando, es decir, permiten aprehender el mundo; en segundo lugar, Bourdieu destaca el hecho que estos instrumentos de conocimiento son también instrumentos de dominación (cuando el *habitus* opera como *doxa*), en el sentido que el ‘acuerdo lógico’ sobre el mundo resulta siempre una sutura ideológica y, por tanto, legitimadora de la fractura real: orden social políticamente construido, a través de una serie de instancias hegemónicas. Ahora bien, esta construcción de la dominación se realiza más allá de la consciencia, como necesidades propias del campo de poder de cada espacio social.

De este modo, una posibilidad interesante, sobre la cual habría que seguir trabajando, dice relación con ubicar la construcción de los esquemas perceptivos piagetianos en la dinámica que da origen a lo que denomina Bourdieu con el poder simbólico, ya que en ambos casos, queda de manifiesto el doble carácter de los hábitos visuales que describe Michael Baxandall para el caso de la pintura del Quattrocento: infra-conscientes y estructurantes. Sin embargo, un desarrollo como este exige necesariamente un importante trabajo analítico y conceptual a fin de determinar las distinciones necesarias como los alcances de un enfoque como el que se propone. En este sentido, conociendo el enfoque teórico de Bourdieu es necesario ubicar los esquemas perceptivos en la arquitectura teórica de este autor, la que está caracterizada por la intención de superación tanto del subjetivismo y sus antropologías imaginarias como del objetivismo que no objetiva el sujeto de observación, y que encuentra en el concepto de *habitus* tal síntesis.²⁶³ La principal consecuencia de una conceptualización de este tipo es que tal sistema de disposiciones opera no sólo a nivel sensorceptivo, en la trama de categorías a priori, sino que se ‘encarna’ en su sentido más profundo, se imprime en el cuerpo.

²⁶¹ <http://www.ediuoc.es/libroweb/3/83.htm>

²⁶² Bourdieu, P. Poder, Derecho y Clases Sociales. México: Palimpsesto. 2001

²⁶³ Del cual la noción de ‘campo’ es su complemento.

De ahí entonces que sea necesario ponderar y ubicar la operación de los esquemas perceptivos en el funcionamiento del habitus, cuestión fundamental a la hora de observarlos a la luz del denominado poder simbólico.²⁶⁴

Conclusiones: trazando rutas.

A lo largo de este artículo hemos intentado responder la siguiente pregunta planteada en un comienzo: ¿cuáles son las condiciones sociales de posibilidad de la emergencia del espacio figurativo que se ubican tras (y por tanto sustentan) las causalidades adecuadas entre las distintas prácticas sociales del Quattrocento italiano? Para ello se ha profundizado tanto en la formación del espacio figurativo que emerge en el Renacimiento (destacando la importancia de la perspectiva y la geometría euclidiana), como en algunos de los elementos importantes para caracterizar sociológicamente el período. El principal resultado de tal exploración ha sido que, efectivamente existe correspondencia o lo que Max Weber denominaba como 'causalidades adecuadas' entre las distintas transformaciones del Renacimiento y la construcción del espacio figurativo.

Sin embargo, como bien señala la pregunta, se ha intentado profundizar en aquellos fenómenos que haría posible tal correspondencia y, en este sentido, se llegó a lo que Michael Baxandall denomina como 'hábitos visuales' que resultan coextensivos a buena parte de los actores que participan de la práctica pictórica del Quattrocento italiano.

No contentos con ello, hemos intentado trazar algunas hipótesis interpretativas de tipo conceptual que permitan aprehender tales hábitos a fin de inscribirlos en un contexto mayor de abstracción, es decir, que permitan trascender la problemática concreta del espacio figurativo renacentista. Es así como se ha llegado a la posibilidad de articulación de los planteamientos de Piaget, respecto de los esquemas perceptivos y de Bourdieu, respecto del poder simbólico, en el sentido, aún pedestre, que: los procesos de dominación simbólica se lograría a partir



de la imposición de esquemas perceptivos infra-conscientes y estructurantes.²⁶⁵ La potencia de un planteamiento como este, es que permite incluir la dimensión de la construcción política del orden social y con ello, dar cuenta de las formas mediante las cuales, determinados actores logran una posición de avanzada en la estructura social, además del 'acuerdo lógico' respecto del orden, su dimensión simbólica.²⁶⁶

²⁶⁴ Al respecto pueden existir dos posibilidades primarias: o es que los esquemas perceptivos se 'encarnan', se incorporan en los sujetos sociales, o bien los esquemas perceptivos constituyen una dimensión del habitus no del todo incorporada.

²⁶⁵ Tesis sobre la que habría que seguir trabajando a partir de los ejes presentados al final del apartado anterior.

²⁶⁶ Sin embargo, y tal como el caso anterior, esta apreciación exige de un trabajo analítico y conceptual que permita hacer la distinción entre la operación específica del poder simbólico y el funcionamiento general del habitus. Es decir, tener la posibilidad de discriminar aquellos esquemas perceptivos que operen como parte de un proceso de desarrollo general de la modernidad, de aquellos que operen en circunstancias específicas de dominación social: cuando el habitus comienza a funcionar como doxa. A este respecto, un paso necesario es establecer la relación entre los distintos campos o esferas de acción respecto del campo de poder, en particular, la relación del campo artístico con este último (dada la temática de este artículo), es decir, profundizar en aquello denominado como 'autonomías relativas'. Sólo de este modo se podría configurar una estrategia analítica lo suficientemente fecunda para evitar determinismos apriorísticos que establecen relaciones necesarias, en circunstancias que estas resultan ser contingente, esto es, radicalmente históricas.

Martin Jay²⁶⁷, tal como hemos dicho más arriba, plantea que dentro del ocularcentrismo, han existido, al menos, tres regímenes escópicos: uno de ellos, el dominante, es el que denomina como perspectivismo cartesiano, (del cual hemos rastreado su posible génesis histórica a partir de la configuración del espacio pictórico renacentista). Los otros dos regímenes escópicos serían: el arte de describir holandés y la folie du voir del arte barroco. Sin necesidad de entrar en detalle, en ambos casos, habría importantes diferencias entre ellos y también respecto del perspectivismo cartesiano.

Si bien Jay, finalmente, plantea que es necesario considerar a estos tres regímenes en la medida que ninguno entrega (y realmente no podría entregar) una imagen verdadera de la realidad, aún cuando hay vinculaciones y complementariedad entre ellos (principalmente entre el perspectivismo cartesiano y el arte de describir holandés), una veta interesante de investigación sería indagar en las condiciones socio-históricas que permitieron la hegemonía del perspectivismo cartesiano sobre los otros, al punto que llegó a convertirse en sinónimo del llamado ocularcentrismo, eclipsando a las otras culturas visuales que menciona Jay. En otras palabras, sería interesante dar cuenta del modo a través del cual el propio espacio figurativo que nace en el Renacimiento se convirtió en la *imago mundi* (al decir de Gramsci) de la cultura occidental moderna.

En esta senda, algo ya hemos planteado, y es que existe una correspondencia entre el nacimiento y configuración de este espacio figurativo (posible génesis del perspectivismo cartesiano) con el proceso y las distintas transformaciones que permitieron el ascenso de la burguesía como clase dominante en la formación de la cultura moderna occidental, al menos en su pre-historia mercantil. A este respecto, sería interesante indagar en los modos concretos en que se fue estableciendo esta dominación para articularlo con los procesos que fueron configurando la hegemonía de este régimen escópico como el predominante de la cultura visual moderna. Creemos que las hipótesis interpretativas que hemos trazado, esquemas perceptivos dispuestos a funcionar como dominación simbólica (con el trabajo analítico y conceptual apuntado), pueden contribuir en gran medida a desarrollar una indagación como la que aquí se desprende, toda vez que los propios 'hábitos visuales' encuentran sus génesis parciales en las prácticas cotidianas concretas, fuertemente influidas por el desenvolvimiento de los procesos socio-económicos mercantiles en este período al menos. Sin embargo, una investigación como esta supone, en la línea de las advertencias apuntadas, trascender la postura metodológica de las correspondencias o 'causalidades adecuadas' (que ha sido la tónica de este artículo) hacia la configuración de un encuadre general que permita desentrañar las 'autonomías relativas' que se van estableciendo, cambiando y transformando entre los diferentes campos o esferas de acción a fin de establecer las formas concretas en que los esquemas perceptivos operan específicamente como dominación simbólica. *N*

²⁶⁷ Jay, M. Op.Cit.