



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE
LEONARDO DA VINCI:
LA MENTE EL OJO Y LA MANO**

**TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA PRESENTA:**

JORGE HORACIO ZAMORA CRUZ

MÉXICO 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre Doña Georgina Cruz Castillo

Hacer con todas las letras un agradecimiento para el ser más importante de mi vida no basta, inventar la frase más elocuente para corresponder con un poco a todo el amor, al cariño a la dedicación y a la vida que me ha brindado, me rebasa; lo conveniente es proclamar una bella declaración que le haga saber que soy el producto de todos sus esfuerzos, de todos sus encantos y de toda sus virtudes: Toda tu, todo yo. Gracias mamá.

A mis hermanos y mis otros hermanos

Andar en el arado, andar andado, pié a pié, mano a mano, llanto y algarabía, felicidad y Dios. Roberto, Edgar, Eleazar aun como niños, junto a mí, creciendo, amando...andando. Juan Carlos, Nidia, Alfredo y todos aquellos que junto a mí vamos haciendo camino, uno a uno, corazón a corazón amor en el amor.

Mi más sincero agradecimiento a los profesores, amigos, verdaderos guías, Carlos Oliva Mendoza, quien estuvo a cargo de la asesoría de este trabajo y a mi queridísima Gabriela Hernández García, mi maestra de vida y de academia, gracias míl.

México 2009

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE LEONARDO DA VINCI: LA MENTE, EL OJO Y LA MANO

ÍNDICE

Introducción General.....	2
1. El Hombre y La Naturaleza en el Renacimiento.....	8
1.1 Introducción.....	8
1.2 Albores del Renacimiento.....	9
1.3 El Humanismo.....	15
1.4 El Renacimiento y las Ciencias.....	18
2. Ciencia y Naturaleza.- La mente.....	20
2.1 Antecedentes Históricos.....	20
2.2 Leonardo Da Vinci y la Ciencia.....	21
2.3 Leonardo Da Vinci y la Naturaleza del Arte.....	24
3. Los parangones de la pintura.- El ojo y la mano.....	30
3.1 La Pintura como Creación del Hombre.....	30
3.2 La Conceptualización del Arte.....	35
4. La Ciencia de la Perspectiva, El ojo y la mano como la concreción del arte.....	37
4.1 Concepto de Perspectiva en General.....	37
4.2 El concepto de Perspectiva para Leonardo Da Vinci.....	40
5. Conclusiones.....	49
5.1. Estética y Teoría del Conocimiento.....	49
5.2. Por qué la propuesta de pintura en Leonardo Da Vinci conforma al mismo tiempo una Teoría del Conocimiento.....	74
6. Bibliografía.....	76

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE LEONARDO DA VINCI: LA MENTE, EL OJO Y LA MANO

INTRODUCCIÓN

Hablar de Leonardo Da Vinci es una tarea titánica, en principio por ser un personaje controversial, cuyas ideas han provocado cambios importantes en el área de las artes, ciencias, tecnologías y humanidades. Por otro lado, porque el pensamiento de Leonardo Da Vinci promueve, en mi opinión, una forma de conocimiento importante para el desarrollo del pensamiento moderno. Este trabajo trata de exponer el sentido de cómo una propuesta de arte, o pensamiento artístico, en el caso concreto del pensamiento de Leonardo Da Vinci, conforma al mismo tiempo una teoría del conocimiento.

El escenario sustancial en el que se desarrolló la vida y la obra de Leonardo Da Vinci le permitió tener una singular experiencia en la investigación científica y humanista, con un alto costo, soledad, pobreza, problemas con la autoridad jurídica, engaño, traición, etc. Sus reflexiones sobre la observación de los fenómenos de la naturaleza le permitieron indagar y aportar un nuevo sentido de investigación y experimentación modernos, pues no muchos quehaceres científicos se distinguen por hacer pesquisas multidisciplinarias como en la anatomía, biología, botánica, etología, en tecnología y en el terreno de las artes.

La creación del concepto de la tercera dimensión y el punto áureo o dimensión áurea, términos que se utilizan en la jerga artística a partir de los dibujos y bosquejos de Leonardo Da Vinci son prueba del avance conceptual para la ciencias, las artes y la humanidades.

La forma en cómo una propuesta de arte puede conformar, al mismo tiempo, una teoría del conocimiento en la pensamiento de Leonardo Da Vinci está acotada en el concepto y manejo del término de **observación**, entendida como **perspectiva**, cuyo fundamento descansa en el fenómeno, lo patente, la naturaleza; parte fundamental del Tratado de la Pintura de Leonardo Da Vinci, que propone al conocimiento como inicio y termino en la observación del fenómeno y solamente conforma una experiencia de conocimiento, cuando tenemos con mayor fidelidad la idea o representación de lo natural en la mente y, luego, en el caso del artista en el lienzo, o sea en la concreción de la cosa o en la comprobación y corrección de la idea frente al fenómeno.

La base de la comprobación descansa en el concepto de **perspectiva** entendida como el modo de conocer el fenómeno.

A mi parecer, el concepto de perspectiva de Leonardo Da Vinci, conforma una teoría del conocimiento y una filosofía del arte; en términos contemporáneos, conforma una estética: *aisthanesthai*,

(vocablo griego) relacionando con **aesthetis** que significa *percepción, percibir, contemplar, intuir, sentir*¹.

La experiencia estética es fundamentalmente una facultad espiritual o de la mente que caracteriza con mayor claridad a la naturaleza humana. La capacidad admirativa ante lo bello es una característica humana de la naturaleza del hombre. La experiencia estética tiene como fundamento el conocimiento entendido como intuición, contemplación o asombro. La experiencia estética está en contra de cualquier móvil utilitario y de cualquier aplicación práctica, pues cuando lo bello llega a ser útil, la experiencia estética sale sobrando

II.

Esta investigación da inicio a partir de la exposición de un marco histórico que nos pone en línea horizontal frente a la historia de la filosofía del Renacimiento, las mentalidades y las ideas que sirvieron de escenario para que Leonardo Da Vinci pudiera concebir su pensamiento frente a los conceptos de perspectiva y pintura. No es en ningún sentido, una cronología de la vida y obra del filósofo y pintor *grosso modo*, se exponen los momentos históricos, que a mi parecer son importantes para el tratamiento del problema. Sin

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).- Filósofo alemán, adepto de Christian Wolff y de Leibniz. En su trabajo «Meditaciones filosóficas sobre algunas cuestiones de la obra poética» (1735) introdujo por primera vez el término «estética»; con éste designó la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber intelectual. A los problemas del conocimiento sensorial consagró su trabajo inacabado «Estética» (t. I, 1750; t. II, 1758). Baumgarten no es el fundador de la estética como ciencia, mas el término por él introducido respondía a las necesidades de la investigación en esta esfera del saber y alcanzó amplia difusión.

embargo, en la segunda instancia se ubica historiográficamente a Leonardo Da Vinci y vuelvo a aclarar que no a suerte de biografía, sino a modo de referencia conceptual, donde me permití hacer la relación entre el pensamiento de Leonardo y la ciencia que se mantenía vigente, asimismo su visión del arte y la pintura.

En el tercer apartado o capítulo del trabajo, se caracterizan los conceptos de **paragones** entre la mente, el ojo y la mano, entendida como realización de la cosa. Para tal objetivo tuve a bien dividir la exposición en dos partes; en la primera se vislumbra conceptos sobre el hombre y el arte, en donde expongo de manera general la cosmovisión de Leonardo Da Vinci, en la segunda parte se explica cómo, a través de la perspectiva, la mente contrasta al fenómeno en la creación artística. Por último, expongo el por qué de los conceptos de perspectiva, y cómo conforman a su vez una teoría de conocimiento.

III.

Me pareció importante agregar a este trabajo una rápida visión de la cronología del concepto de arte, desde los griegos hasta la concepción contemporánea de estética para circunscribir aquellas aristas que tiene relación con el postulado del trabajo. El pensamiento filosófico de Leonardo Da Vinci conforma un sistema de ideas sobre un problema concreto: ¿cómo aprehender una realidad?, que en el caso de Leonardo, ¿se trata de una realidad

artística cuyo origen se encuentra en los fenómenos de la naturaleza, o en la misma realidad?; por lo que mi conclusión es: Un sistema de ideas cuyos contenidos son universales, válidos para la reflexión o quehacer filosófico, y remitidos a la verdad, entendida como correlación con lo real y existente, conforma una teoría del conocimiento y al mismo tiempo una estética o filosofía del arte.

El trabajo se llevó a cabo con la ayuda de diferentes autores y con base en los textos principales de Leonardo Da Vinci: *Tratado de la Pintura*, *Escritos literarios y filosóficos*, y *Aforismos*; con los cuales se pudo exponer todos aquellos conceptos que conforma el sistema de ideas de Leonardo Da Vinci frente a la realidad, al artista y al arte.

En el caso de comentaristas y expertos de la materia, para acotar el pensamiento de Leonardo en el Renacimiento pude remitirme a la obra de Allen G. Debus en su texto *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*, con Karl Jaspers; *Leonardo como filósofo*, advertí el pensamiento filosófico de Leonardo y con Fred Berence; *Leonardo Da Vinci, obrero de la inteligencia*; y Michel Bazandall *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, pude aclarar algunos términos y referencias conceptuales del pensamiento de Leonardo además de ubicar espacio-temporalmente el quehacer filosófico desarrollado hasta entonces. Sin embargo, los autores de referencia que me ayudaron a distinguir las mentalidades e ideas en las que se circunscribió el trabajo de Leonardo Da Vinci fueron: Cirici Pellicer; *El renacimiento en Italia*; Rupert Scheldrake; *El renacimiento de la*

naturaleza: la nueva imagen de la ciencia y de Dios; Paul Schubring; *Historia del arte : Arte del Renacimiento en Italia*, Wladislaw Tatarkiewicz, , *Historia de seis ideas: arte, belleza, formacreatividad, mimesis, experiencia estética*;

Para la ultima parte fue de principal importancia el libro de Samuel Vargas Montoya; *Estética o filosofía del arte y de lo bello*, pues con mayor comprensión pude hacer un rastreo cronológico sobre los diferente concepto que se han dado a la filosofía de lo bello o estética, con el fin de evidenciar que toda teoría del conocer contiene un posición frente al modo de concebir el arte o lo bello y toda filosofía del arte promueve una particular forma de aprehender la realidad, o sea el conocimiento.

1. EL HOMBRE Y LA NATURALEZA EN EL RENACIMIENTO

1.1 INTRODUCCIÓN

Según Allen Debus... “Pocos acontecimientos en la historia del mundo han tenido más trascendencia que la Revolución científica que marca el inicio del Renacimiento. El despertar del nuevo interés humanístico a partir de la vuelta por el estudio y análisis de los textos científicos y médicos de la antigüedad hasta llegar a la aceptación general de una ciencia nueva.”¹

La magia, la alquimia y la astrología fueron los mejores estimulantes del nuevo interés por la abstracción matemática, la observación y la experimentación; en los inicios del renacimiento era imposible separar a la ciencia de la afición por el ocultismo y existían grandes controversias sobre la magia natural y la analogía macroscomos-microcosmo.

La ciencia y la educación de aquel entonces implicaban un renacer del conocimiento que trastocó el arte y la literatura para el desarrollo de una nueva ciencia con base en el amor por la naturaleza. De este modo surgió un nuevo método para estudiar los fenómenos naturales basados en la observación.²

Los humanistas del renacimiento desconfiaban profundamente de la importancia que tradicionalmente se había dado con la escolástica a la

¹ DEBUS, Allen G.; *El hombre y la naturaleza en el renacimiento*; Trad. Sergio Lugo Rendón; Edt. F.C.E.; México, 1985; p. 15.

² Cfr. DEBUS, Allen G. *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*; Trad. Sergio Lugo Rendón; Edt. F.C.E.; México 1985

filosofía y a las ciencias. La preferencia de los estudiosos en el renacimiento por la retórica y la historia era una reacción consciente contra los estudios “aristotélicos” de carácter técnico, que por mucho tiempo habían sido la piedra angular de la universidad medieval. Los humanistas perseguían el perfeccionamiento moral del hombre y desdeñaban las disputas lógicas y escolásticas que caracterizaban los estudios superiores tradicionales. Este cambio de valores daría por resultado un nuevo interés en los problemas educativos.

1.2 ALBORES DEL RENACIMIENTO

Entre los años 1450 a 1650, la crítica científica era una especie de curioso juego humanístico y el erudito debía ocuparse por eliminar las vulgares anotaciones y enmendaduras de origen medieval que adulteraban los textos antiguos. Más que la verdad científica, su meta era la pureza textual, la educación del Renacimiento tenía dudoso valor para el desarrollo de las ciencias.

La educación universitaria de ése período se caracterizó en su mayor parte, como conservadora. Y en cuanto a la reforma de la educación primaria que se llevó a cabo durante los siglos XIV y XV, era declaradamente anticientífica al modo medieval.

La veneración de la literatura y el humanismo clásico era una característica familiar de los renacentistas. El humanismo del Renacimiento no pudo reducirse simple y llanamente a la recuperación de los textos originales de los antiguos: Aristóteles, Ptolomeo o

Galeno. El desarrollo de la ciencia moderna tuvo como origen el retorno a los textos neoplatónicos, cabalísticos y herméticos de la antigüedad tardía y el nuevo medio para difundir el conocimiento fue la imprenta.

Con el desarrollo de las lenguas vernáculas los campos de cultura fueron muy favorecidos. Las lenguas vernáculas se utilizaron cada vez con mayor frecuencia en las ciencias, forjando el rigor suficiente del consciente orgullo nacionalista que se empezó a observar desde ese entonces. Con todo lo anterior, los sabios y estudiosos del renacimiento empezaron por albergar un sentido de necesidad por romper con el pasado.

Todo el cúmulo de información propinado por la gran cantidad de textos en lenguas vernáculas produjo una reacción entre la gente, muchas personas comunes podrían inventar y planear nuevos artefactos, extrañas máquinas e instrumentos para cumplir diversos propósitos en bien de la comunidad, por propio placer o para el mejoramiento de sus haciendas, de tal modo que la invención se fue sucediendo gracias al nuevo espíritu renacentista.

La observación y experimentación fueron temas recurrentes para alcanzar las metas recientemente propuestas por los renacentistas. Rompiendo definitivamente con las traducciones de los textos antiguos y con sus respectivos comentaristas escolásticos, los renacentistas combatían ferozmente a los antiguos sin dejar por ello de incorporar muchos conceptos en sus propias obras. Se comenzó por acumular

una creciente confianza por la observación y una tendencia gradual hacia la experimentación, es decir una verificación rigurosamente planeada de la teoría.

Los sabios del Renacimiento reconocían y elogiaban a los clásicos de la ciencia, a sus métodos basados en la observación, veían en ellos un ejemplo a seguir, así muchos de los que rechazaban la física de Aristóteles consideraban su obra sobre los animales como un texto de importancia capital, debido a que había recurrido a la evidencia fundada en la observación. De esta manera, la observación fue conformándose como un fundamento esencial para comprender el universo del renacentista.

Los científicos del siglo XVI no arribaron inmediatamente a una concepción moderna de la experimentación, pero en su obra es indudable que recurrían a la evidencia fundada en la observación con más regularidad de los que se había acostumbrado hasta entonces, por este hecho empezaron a originarse academias, fuera de la Universidad, destinadas al estudio de lo que se llamaría entonces “filosofía natural” surgiendo con ello un cambio en el sentido de los estudios e investigaciones. La nueva apreciación de evidencias tomadas de la observación así como de las operaciones matemáticas y los fenómenos de la naturaleza cobraron una vital importancia, que ayudó al desarrollo del método cuantitativo; considerados como instrumentos, unidos a todo esto se empezó a manifestar el resurgimiento de las doctrinas neoplatónicas y neopitagóricas. Su influencia revestía a menudo aspectos místicos, en cualquiera de sus

formas. Obró sin duda como un poderoso estímulo en muchos científicos de la época.

El misticismo junto con la matemática práctica asociada con las artes mecánicas y la tecnología conformaban las características de la nueva ciencia.

El interés por la tecnología permitió a los científicos fijar su atención activamente en las obras de los artesanos. Esto puede interpretarse en parte como una rebelión contra la autoridad de los antiguos, pues los estudios de la naturaleza de la Antigüedad y la Edad Media estaban divorciados totalmente de los procedimientos empleados por los trabajadores manuales. Por lo que el mismo concepto de observación persuadía a los hombres de ciencia a aprender del lego.

Fomentar el desarrollo de un enfoque matemático de la naturaleza y el desarrollo interno de la geometría y el álgebra; asimismo, promover la investigación ocultista de toda especie relacionada con un misticismo de los números, produjo estudios cabalísticos que alentaron un análisis numerológico y místico de las Sagradas Escrituras. Por todo ello, resulta imposible e improcedente en términos de conceptualización, separar lo místico de lo científico para la comprensión de las aportaciones hechas durante el Renacimiento. De este modo no muchos autores arribaron a conclusiones influenciados profundamente por sus creencias místicas, implícitas en el neoplatonismo y las tradiciones cristianas como la unicidad de la

naturaleza, una unidad que abarca a Dios y a los ángeles en un extremo y al hombre y al mundo terrenal en el otro.³

Los textos herméticos agregaban nuevos elementos a la renovada visión del mundo. Se consideraba al hombre como un eslabón privilegiado de la gran cadena del ser, dado que participa de la gracia divina. El hombre era algo más que un receptor pasivo de las influencias astrales al que se le consideraba junto con la naturaleza como una fuerza vital o mágica.

El hombre como científico observador de la naturaleza podía aprender a adquirir poderes naturales desconocidos para los demás y asombrar de ese modo al populacho, aun cuando se supiera que esos poderes no eran dones divinos y estaban al alcance de todos los hombres.

La verdadera magia a la que se referían los renacentistas significaba el estudio, basado en la observación de las fuerzas inexplicables y ocultas de la naturaleza. La magia era esencial en la búsqueda de la sabiduría y su único objeto era la investigación de todo el curso fue la naturaleza.

El enfoque de la ciencia y la observación de la naturaleza eran una forma de servicio divino, un verdadero vínculo con la divinidad. En cierto sentido, la investigación de la naturaleza era una búsqueda de Dios.

Las matemáticas y los métodos cuantitativos, procuraban no divorciarse de temas tan ajenos a la ciencia moderna como la doctrina

³ cfr. op. cit. pg. 36-37

de las asignaturas del canon religioso o la magia natural. Con todo esto los renacentistas confiaban en que pronto serían derrotadas las doctrinas de los antiguos y triunfaría su nueva filosofía de la naturaleza en donde la astronomía, la física, la medicina y la química cobraron mucha importancia como ciencias que se ocupan de la observación de la naturaleza y de sus experimentaciones.

Los textos químicos junto con otros tesoros de la ciencia, la filosofía y la medicina griegas, fueron introducidos en Europa occidental en el siglo XII en forma de traducciones y compendios de obras escritas (en su mayor parte) en árabe.

Las primeras traducciones caracterizaban ya a la química como un arte secreto.

La alquimia medieval tomó mucho de la doctrina aristotélica. Los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) no sólo habían servido de base a la física aristotélica sino que, en forma de los cuatro humores correspondientes (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra), habían servido también de sólido fundamento a la teoría médica galénica. Ya desde el siglo VIII los musulmanes había agregado a la teoría de los cuatro humores un nueva teoría de los metales compuestos por hipotéticos mercurio y azufre; junto con la teoría aristotélica e islámica de los elementos, la alquimia llevaba consigo un aura de misterio y misticismo, que podían explicar la gran obra de la naturaleza, concebida como una experiencia religiosa y los procesos y las sustancias eran explicados en términos de “alma”, “cuerpo” y “espíritu”.

Junto con esa alegorización y misticismo, el alquimista hacía ahora hincapié en la evidencia fundada en la observación, la insistencia del alquimista en la observación se enfatiza en el interés por los procedimientos de laboratorio, de esta manera la alquimia se erigió como una ciencia fundamental para la comprensión de la naturaleza. Así como el alquimista o el químico, el médico renacentista sostenía que podrían encontrar la verdad de la naturaleza en los libros divinos (Biblia) y en el propio libro de la creación divina –la naturaleza-. Con todo lo anterior, la concepción de una filosofía basada en la observación de la naturaleza atrajo especialmente la atención de los médicos quienes empezaron a creer en la analogía macrocosmo-microcosmo. El hombre era una pequeña réplica del gran mundo que lo rodeaba y en su interior estaban representadas todas las partes del universo. Con esta visión el estudio e investigación del cuerpo humano trajo consigo el interés de nuevas observaciones que conformaron un avance en el conocimiento y estudio del cuerpo.

1.3 EL HUMANISMO

La concepción del cuerpo humano que se tenía en el renacimiento fue el resultado de arduos estudios anatómicos.

La anatomía y fisiología se basaron inicialmente en textos y conceptos que subsistían en épocas anteriores, ello implicaba una aceptación de la analogía macrocosmo-microcosmo⁴.

⁴ Es decir que el hombre es un microcosmo por la diversidad y complejidad de su ser comparado con el macrocosmo o el universo.

Para llevar acabo diversas observaciones se hacía disecciones del cuerpo humano y se practicaba la disecación de cadáveres, así como cuantiosas investigaciones sobre médula espinal; el mecanismo de respiración y el sistema cardiovascular. Las conclusiones a las que arribaron estaban fundamentadas sobre la base de disecciones del cuerpo humano y de algunos animales. Si embargo fue de vital importancia los descubrimientos de errores fundamentales en textos antiguos que condujeron a conceptos radicalmente novedosos, como el caso del torrente sanguíneo el cual se origina en el hígado y de allí se conduce a las venas y con ellas a todas partes del cuerpo. Rica en espíritus naturales, la sangre venosa cumple la función de nutrir los tejidos del cuerpo y elimina a su vez las sustancias de desecho. Esa sangre viciada llega finalmente al ventrículo derecho del corazón, pasando primeramente a los pulmones y después al hígado luego de haber sido depurada de las impurezas; así como esta precisión o descubrimiento muchos más se empezaron a vislumbrar en pro de la ciencia y de la salud de la humanidad, dejándose de practicar como antiguamente se tenía pensado las nefastas “sangrías” que privaban de la vida muchos seres humanos.

Los artistas contribuyeron en mucho con los avances de las investigaciones anatómicas, sin embargo los dibujos realizados por Leonardo Da Vinci (1452 -1519) eran magistrales, pero por desgracia habían tenido poca repercusión pues no habían sido publicados.⁵

⁵ Cfr. op. Cit. Pag, 115

La mayoría de los dibujos fueron realizados por los médicos y botánicos renacentistas que tras sus investigaciones tuvieron la necesidad de plasmar en papel sus observaciones.

El Renacimiento anatómico del siglo XVI se basó en varios siglos de anatomías públicas practicadas en las universidades de Europa.

Dos sistemas cosmológicos dominaban en la literatura astronómica. El primero de ellos, el de Eudoxio, Calipo y Aristóteles, se valía de una serie de esferas concéntricas para explicar la rotación diurna de las estrellas y los movimientos del Sol, la Luna y los planetas. Los astrónomos musulmanes hicieron sus propios comentarios y revisiones de Ptolomeo, y éstos –junto con los textos originales- fueron transmitidos a Europa occidental en el siglo XII.

Los traductores elaboraron versiones en latín de las obras cosmológicas de Ptolomeo y Aristóteles. Aunque más tarde serían criticadas por sus inexactitudes, esas traducciones mantuvieron su influencia hasta el siglo XVI. Una vez rechazadas como textos dogmáticos, las obras que integraban el *corpus* aristotélico fueron objeto de controversias.⁶

El Renacimiento humanístico afectó a la astronomía en varias formas, por un lado se ejerció una gran influencia con una nueva lectura de las teorías platónicas desde el siglo XV y por otro lado la influencia que ejerció las lecturas de los textos del *Corpus Hermeticum*.

Bajo todo este contexto gnoseológico el Renacimiento astronómico propuso nuevas teorías para entender la naturaleza o la realidad con

⁶ cfr. Op. Cit. Pags. 140-145

aportaciones de Georg Peurbach, Fichino Tycho, pasando por Copérnico, Kepler, entre otros, llegando hasta Newton.

1.4 EL RENACIMIENTO Y LAS CIENCIAS

El Renacimiento en la física inició con la gran controversia en torno a la Teoría Copernicana del heliocentrismo enfrentado al estatismo de Galileo y Ptolomeo con toda la problemática que presentaba la resolución de los problemas de movimiento, así como la cinemática, dinámica, inercia, etc. que alcanzaron sus mejores explicaciones y avances con Newton, hasta este entonces el poder de las matemáticas quedó demostrado evidenciando su importancia a partir de la inspiración derivada de la creencia en las armonías místicas del universo, nuevamente el misticismo y la ciencia se entremezclan constituyendo un ingrediente esencial para el nacimiento de la ciencia moderna.

El método científico como tal en el Renacimiento hará su aparición con la propuesta de Rene Descartes, sin embargo el arribo de tal concepción tiene sus principios desde el inicio del renacimiento.

La apuesta fuerte de todos los hombres de ciencia de aquella época fue crear una ciencia con métodos nuevos logrando con ello una verdadera revolución científica cuyos principios estuviesen dados a partir de mismas lecturas de los textos antiguos pero con otra actitud para entender e interpretar a los autores, de esta manera Ptolomeo, Galeno y Hermes Trismegisto fueron puntas de lanza para la nueva

concepción de la ciencia y su método. El humanismo fomentó un retorno al estudio de las principales corrientes científicas y médicas del helenismo preconizando y enfrentando a la teología católica.

El sentido renovador del análisis de los textos helénicos constaba en no repetir meramente las teorías de Aristóteles, Ptolomeo y Galeno, sino en emprender nuevos estudios de la naturaleza como una base para fundar el conocimiento.⁷

En ese sentido la tarea consistió en buscar en la naturaleza la explicación misma de sus fenómenos por lo que la observación y la experimentación así como las ciencias mecánicas garantizaron la verdad de los conocimientos; integrando un catálogo de hechos, observaciones y experimentos para abstraerse de ellos las teorías y verdades naturales. De este modo la metodología de la ciencia fue delineando sus principales características experimentales, cualitativas, inductivas y deductivas.

Sobre la base de la interés metodológico de los renacentistas el concepto de “magia natural” tendría una nueva significación, pues no sería magia en un sentido esotérico sino sabiduría natural o prudencia natural, limpia de toda vanidad y superstición, de este modo el “mago” es aquel quien desea descubrir los secretos recónditos de la naturaleza para aplicarlos a fines prácticos, así la ciencia empieza a tener aplicabilidad práctica y no teórica.

⁷ Conocimiento que hasta el siglo XVII y XVIII se vislumbrará como empirismo, idealismo o realismo cuyo fundamento no está en “verdades reveladas por las Sagradas Escrituras” sino por el enfoque ontológico del mismo conocimiento. Toda vez que punto de partida es el fenómeno y no un supuesto religioso. De esta manera desde Bacon Rene Descartes hasta Lock y Hume diseñarán metodologías de la ciencias como herramientas que permiten arribar a conocimientos ciertos y verdaderos.

2. CIENCIA Y NATURALEZA.- LA MENTE

2.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Según Paul Schubring Leonardo Da Vinci es situado por algunos autores entre el Quattrocento y Quinttocento Florentino, períodos de la historia que han sido denominados como Renacimiento Italiano.

Durante el siglo XV, ya se habían desarrollado numerosas escuelas de pintura, aunque la florentina fue la más importante. En Italia existía un intercambio de todo aquello se iba logrando en dichas escuelas, unos aprendían de los otros, especialmente en el terreno de percepción y la técnica del color.¹

Nace un estilo que se difundió con mayor rapidez a partir de la construcción de la catedral e Italia adquirió rápidamente la madurez necesaria que habría de anunciar al hombre nuevo, en contundente conjunción con la propuesta renovadora de Dante en la literatura. Así, junto con los cuentos y novelas caballerescas apareció la filosofía popular que se esforzó por conciliar las divergencias entre el Cristianismo y la Antigüedad, provocando con esto, una pesquisa en torno a la investigación del temperamento humano tanto físico, como intelectual; midiendo sin temor la relatividad del conocimiento humano y proclamando la plenitud de la vida frente al espíritu; es decir, especulando en torno de la vida y a las formas, hallando las posibilidades que habrían de seleccionar la manera más libre y luminosa de observar y pensar.²

¹ SCHUBRING, Paul; *Historia del arte*; tomo IX, “Arte del Renacimiento”; Ed. Labor S.A.; Barcelona 1986.

² *ibidem*.

Floencia constituyó la célula done se desarrolló en su mayor amplitud el arte del Renacimiento primitivo, surgieron las tres grandes figuras que junto con Rafael crearon el nuevo estilo: Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel.

2.2 LEONARDO DA VINCI Y LA CIENCIA

Leonardo fue un pintor entregado al estudio de los problemas biológicos y técnicos con temperamento universal, fue un gran inventor e ingeniero, poseedor de un espíritu meditativo, le interesaban sobre manera los secretos más recónditos del mundo fenoménico. Este gran pensador y filósofo aporta al concepto de <<artista>>un nuevo enfoque o “espiritualidad” como lo llama Schubring, ya que en Leonardo el artista se convierte en un intelectual: orientador, investigador y filósofo, que con su peculiar modo de ser, le permitirá alternar tanto con príncipes como cualquier todo tipo de gente; sus anhelos vuelan hacia la armonía, el espacio, la lejanía, la palidez de la luz y sobre todo la perspectiva.

Leonardo desarrolla un espíritu profundo de amor hacia la Naturaleza y una nueva aptitud para observarla, dando un sentido revolucionario a la forma y al mundo interno, a las cosas singulares; con el afán de interpretar e investigar profundamente la materia en la estructuras y en las superficies del mundo fenoménico.³

³ Cfr. Op. Cit.

El concepto de arte que entiende Leonardo va de la mano con el concepto de ciencia y ésta se entiende a partir de la visión interna de la Naturaleza por lo que es menester distinguir acotadamente los términos, pues existe en el pensamiento de Leonardo un carácter unívoco de los conceptos de ciencia y naturaleza.

La especificación de las áreas filosóficas empezó a clasificar, dando lugar a la creación de métodos o sistemas conceptuales por donde habrían de pasar y asegurarse los conocimientos.

La Metodología del conocimiento como área del saber filosófico y herramienta conceptual que permitiese la pronta adquisición de conocimientos, no existía como tal. Las propuestas de los diversos pensadores se vislumbran desde otro punto de vista, ya que no fue en el Renacimiento Primitivo donde se dieron las teorías del conocimiento metodológicamente bien articuladas, sino hasta la propuesta cartesiana donde se vislumbra un método totalmente armado y diseñado como tal, con el fin de asegurar conocimientos verdaderos y universales. Esta inquietud es un tanto ajena a los renacentistas, ya que el saber renacentista tenía de peculiar la confluencia de las distintas disciplinas y la homogeneidad de los conocimientos, sin menoscabar las diferencias que existen entre conocimientos y saberes.

El parámetro medieval: el ojo de Dios, o sea la manera en que la moral y la ética religiosa se implicaba en todo y con mayor énfasis en las artes, las ciencias y las humanidades ya no era la primicia que

circundaba al estudio de los renacentistas pues ellos no pretendían soslayar o trastocar al conocimiento en o con el dogma católico. Es decir, ya no el ojo de Dios con base en la Iglesia quien debía dominarlo todo, ahora, la visión del hombre por el hombre mismo, hará del humanismo el poseedor de las llaves que abrirán todas las puertas del universo para encontrar en este, la naturaleza del propio hombre. De esta forma, el Renacimiento buscó una nueva comprensión del cuerpo humano (y por ende del concepto de hombre), pensó que todas las partes del cuerpo eran ricas en espíritus naturales, a semejanza de lo que tiene de espiritual la naturaleza: el aire.⁴

El aire, según Allen G. Debus, juega un papel importante en la vida de los hombres de ciencia de esa época, ya que lo consideraban esencial para la preservación del fuego y de la vida; lo identificaban en ocasiones con el *espíritu mundi*. Así, el Renacimiento concebía al mundo como un ser vivo y tal concepción se apartaba de toda referencia dogmática de la Iglesia, surge con esta forma y quehacer filosófico el humanismo moderno.

Leonardo reaccionó a este modo de pensar y dedicó su vida entera al estudio de la naturaleza. ¿Qué entendía Da Vinci por Naturaleza?

2.3 LEONARDO DA VINCI Y LA NATURALEZA DEL ARTE

⁴ cfr. DEBUS, Allen G., *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*. Trad. Sergio Lugo Rendón; Brevario, No. 384, F.C.E. y CONACYT; México; 1985.

Es importante enmarcar el sentido de “Naturaleza”. Leonardo Da Vinci inauguró, por así decirlo, el estudio de la naturaleza desde el nivel del pensamiento que no sólo es formal, sino real y empírico. La especulación de Leonardo iniciaba con el estudio de lo real y lo existente, o sea, de lo fenoménico, de lo dado en la naturaleza y posible de tener comprobación fáctica, matemática⁵; hasta llegar a la conceptualización de pensamientos concretos, referido al propio fenómeno.

Para Da Vinci, cualquier tipo de saber empieza y termina en la naturaleza, pero es conocimiento en tanto sale del intelecto y se concretiza en la cosa.

El saber o la ciencia es un discurso de la mente que está estrechamente ligado con la naturaleza del hombre.⁶ Sobre esta base, al saber humano se puede clasificar de la siguiente manera:

- a) El saber mecánico o de las ciencias manuales, que conforma el Saber de las ciencias imitables que se pueden enseñar.
- b) El saber científico o las ciencias que comienzan y concluyen en la sola mente, el saber especulativo.
- c) El saber o ciencias no enseñables, que son aquellas que no se pueden enseñar a quien la naturaleza se las ha negado, es una

⁵ Cuando se pide una corrección por la experiencia Leonardo siempre pensará en la Geometría, Aritmética y la Astronomía, ya que justamente su propuesta estética se basará en esos cálculos matemáticos.

⁶ DA VINCI, Leonardo; Tratado de la Pintura; 1Urb. 1a, 1b.

habilidad particular de algunos hombres y mujeres (como es el caso de la ciencia de la pintura).⁷

El saber como la ciencia, deben poderse comprobar en los datos fácticos de la naturaleza. La comprobación de la ciencia está a la mano de los principios empíricos de la observación. El punto conceptual para corroborar los datos de la naturaleza son, los sentidos. La corrección está en la experiencia fáctica: “...*las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha hecho penetrar a través de los sentidos...*”⁸

Todo lo que está en la naturaleza y que el hombre percibe, es desde y a través de los sentidos, llega a ser conocimiento en el discurso de la mente. Tal conocimiento no sólo puede plasmarse en el discurso, sino en el arte, en específico en la pintura.

El fin universal de la pintura es la comunicación del conocimiento, de ahí que Leonardo afirmó que es la más útil de las ciencias ya que es más comunicable, porque inician en la mente, desembocan en las operaciones manuales y es una ciencia enseñable e imitable, pero sólo en aquellos quienes como los filósofos nacen con dicha actitud.

⁷ No quisiera entrar en discusión sobre la distinción entre ciencia y saber, para Leonardo son términos sinónimos y dicha controversia estaría fuera de contexto en el pensamiento de Leonardo.

La distinción entre saber y ciencia es una tarea que trae consigo la modernidad, donde se piensa delimitar un saber científico de un saber manual, artístico, casual, etc.

⁸ *ibid.* 6 Urb. 19a, 19b. Este modo de conocer es llamado por los filósofos realistas *empirismo*. A Leonardo le era ajeno el concepto moderno de empirismo, y cuando pone a la experiencia como base de la comprobación científica lo hace en términos “naturales”, es decir, en preguntar o corroborar en la naturaleza lo que se está afirmando y esto debe estar a la base del conocimiento matemático: álgebra y geometría; ya que para Leonardo todos los cuerpos tienen líneas de visión piramidales, y todos los cuerpos están afectados por esas líneas de visión, cuestión que se habrá de explicar más adelante.

Las ciencias que tienen su fin en las palabras están muertas en cuanto nacen como tales, excepto de su parte manual⁹; o sea, en sus referentes gráficos.

Cuando se ve las creaciones de la naturaleza, con los “ojos del conocimiento” es decir, con la observación y el estudio de lo patente, el hombre puede desde su propia naturaleza, crear otro tipo de “naturaleza”: la artística.

El poder creador del hombre equiparado o enfrentado al poder de creación de la naturaleza da como resultado una nueva concepción de la ciencia y de las artes, es por eso que la ciencia empieza y termina en la naturaleza.¹⁰

Los principios de la ciencia del arte para Leonardo, así como del quehacer humanístico y artístico son denominados como “Teoría de lo bello”. Posteriormente se llamará Estética o filosofía del arte. Da Vinci tenía claro que una obra de arte es tal, si comunica conocimiento y nace del conocimiento; o sea la naturaleza del mundo como fenomenología o naturaleza humana como ontología, pues ambas conforman el origen o principio del arte.¹¹

⁹ Cfr. op. cit. 7 Urb. 2b, 3a.

¹⁰ Nótese que la propuesta de conocimiento en Leonardo es a la vez una propuesta estética; un modo de conocer del ser humano a partir de una filosofía del arte.

¹¹ Sea dicho de paso que Da Vinci no ocupa el término Ontología ya que es un término más contemporáneo, sin embargo la referencia de la percepción en términos renacentistas: macro y micro cosmos nos permite atisbar que se refiere a los aspectos meramente humanos, es decir de la naturaleza humana.

Da Vinci retoma de los medievales cuatro principios fundamentales que aportan un significado importante a la obra artística: **Bellum, Bomun, Unum, Verum**. El enfoque renovador de los cuatro universales le permitió a Leonardo caracterizar la obra de arte en concreto:

- a) El arte de mayor dignidad es aquel que satisface al mejor de los sentidos humanos: el ojo. Esto hace al arte bueno.
- b) El arte más noble es aquel que permanece en el tiempo, pues las cosas más nobles son las que permanecen, con un sentido unívoco. Esto hace al arte Único.
- c) Las cosas más excelsas son las que contienen en sí mayor universalidad y variedad, características de la pintura. Esto hace al arte bello y verdadero (real).

La labor del artista consiste en plasmar los cuatro universales en la obra, con participación de la mente y sobre la base de la observación. Dicho en otras palabras: pensar desde lo creado, re-creando una segunda naturaleza: La obra artística. O sea, la idea o concepto que surge del fenómeno, hecha o plasmada (re-creación) a partir de la constitución óptico-ontológica del hombre (la naturaleza humana).

Leonardo nos presente el arte concebido de esta manera como un concepto vinculado a la ciencia y a la naturaleza, como un concepto unitario.

El conocimiento es la naturaleza propia del hombre, los hombres buenos (según Leonardo), están por naturaleza ansiosos de saber,

pues los hombres que tan sólo desean riquezas materiales y carecen de sabiduría (único alimento y segura riqueza del alma) *son prisioneros de la ignorancia y del cuerpo*, pues tanto más digna es el alma que el cuerpo; cuanto más dignas, las riquezas del alma que las del cuerpo.¹²

Esto último nos hace recordar al buen Platón y su disertación respecto del hombre. Platón asegura en el Diálogo Fedro que el alimento de esta alma, prisionera en el cuerpo, es la sabiduría: *“Las almas de los hombres que se remontan con gran esfuerzo a la contemplación del ser en su realidad de verdad son los hombres que nacieron para ser amantes de la sabiduría”*¹³, no es gratuito el paralelismo entre el platonismo y Leonardo. La idea de renovación cultural permitió todo tipo de instanciaciones con el mundo del pensamiento griego.

El hombre es el único ser capaz de hacer arte. Para Leonardo, el arte es la mejor manera de crear ciencia y conocimiento, pues refleja de manera exacta lo verdadero “lo dado por la naturaleza”. Para que ese reflejo sea óptimo, habrá que investigar en lo real (lo natural), habrá que ver cómo se presenta lo patente.

La vía convincente para ver lo patente en la naturaleza es la experiencia.

La experiencia es llamada por Leonardo la **maestra**, pues las reglas cabales que se predicán de una cosa o idea, son hijas de la experiencia, madre común de todas las ciencias y de todas las artes,

¹² Cfr. Op. Cit. 9 C. A. 119b (Proemios)

¹³ Cfr. PLATÓN; Fedro, Edt. Aguilar

el referente de lo real es la condición necesaria del poder de re-creación.

No se crea de la nada, todo ocupa un sitio y un lugar dentro de la naturaleza y con esto, la ciencia se convierte en experiencia, experiencia de lo naturalmente dado, de lo que aparece, del fenómeno.¹⁴

El artista no puede prescindir de la experiencia pues con ella puede calcular y corroborar la obra.

La re-creación es el concepto leonardino que irrumpirá en el nuevo estilo en el Renacimiento.

El punto de vista renovador de Leonardo estriba en que el pintor se obligue a imitar lo natural. La re-creación no se sostiene solamente en el poder mimético del artista, sino en la forma como se concibe la obra.

La imitación o re-creación conforma la naturaleza del arte, no existe otra cosa a la cual le podamos llamar arte y que no imite o finja o simplemente re-cree. La imitación más bella, la mejor re-creación para Da Vinci, será aquella que contenga dos principios:

a) Que venga de la naturaleza.

¹⁴ No se confunda la idea de Fenómeno de la cual estamos hablando con la idea que tiene Heidegger, ciertamente el hecho de ocupar el término nos invitaría a la promoción de una metafísica Leonardina, y eso está sobrado, podemos quedarnos con la idea de ver la cosa como aquello que aparece, como aquella patencia que constituye la realidad y que además posibilita la concepción de la perspectiva que sustenta Da Vinci.

b) Que comunique conocimiento.

La obra de arte que cumpla con esto nacerá de la naturaleza, o sea, será imitación de algo dado, y podrá comprobarse o corregirse en ella. Cuando el artista quiere comprobar en el primer acto de imitar, se tiene que enfrentar a las leyes gnoseológicas de la pintura. Hasta este momento, el artista se envuelve en el conocimiento de la naturaleza y en su obra deberá comunicar dicho conocimiento.

3. LOS PARANGONES DE LA PINTURA.- EL OJO Y LA MANO

3.1 LA PINTURA COMO CREACIÓN DEL HOMBRE

La palabra PARANGÓN que ocupo en esta parte de la exposición significa llanamente <similar>, comparación o unión de conceptos que pone de manifiesto la reflexión que Leonardo Da Vinci hace en torno de la conceptualización de pintura. No es gratuita dicha palabra pues el mismo Leonardo enuncia cuatro parangones para demostrar la importancia y supremacía de la pintura:

PINTURA - CIENCIA

PINTURA - POESÍA

PINTURA - MÚSICA

PINTURA – ESCULTURA

Para Leonardo el acto de pintar es crear, pintar superficies, creando otra superficie, a través de primer supuesto esencial de la pintura: el punto.

El punto es el principio de la ciencia de la pintura, geoméricamente se le considera como el primer principio de las superficies de los cuerpos, es el primer acto de una cantidad continua (la línea) es en términos gnoseológicos, el principio de la ciencia de la geometría plana y analítica.

Los principios de la pintura, venidos del punto, están determinados (por Leonardo), como: la sombra primitiva y la luz. O sea, por las

tinieblas, luces, colores, cuerpos, figuras, posiciones, distancias, proximidades, movimientos, reposos, etc. cosas que se dan en la mente sin necesidad de operación manual.

El punto como esencia es discreto y crea líneas, las cuales son continuas, el punto es una *prima superficie esencial*¹.

El fin de la pintura es la comunicación, el ser comunicable a todas las generaciones del universo. Pero depende de las facultades del ojo – ver-, se pinta desde puntos, líneas, figuras, sombras, luces, etc. y es en las sombras donde se **fingen** los cuerpos y en ellas se moldean otras superficies².

Leonardo se preocupó en distinguir las operaciones de la mente y de los fenómenos de ella misma, es muy interesante la distinción de operaciones o si se quiere (modos de crear). Tal distinción estriba en los modos de operación, ya que en ambos están presentes la mente y el ingenio³.

Desde el pensamiento leonardino la distinción de los modos de crear, se entienden a partir de que en la pintura se evidencian las obras de la naturaleza presentadas de inmediato al sentido del ojo y de la mente, con mayor verdad y certeza; a través del movimiento (desde la

¹ DA VINCI, Leonardo; Tratado de la pintura; 2 Urb. 1b, 2a.

² El concepto de **fingir o imitar** en Leonardo Da Vinci está dado a partir del estudio de las filosofías de Platón y Aristóteles, este último en La Retórica, emplea gran tiempo al tratado de la *mimesis* o arte de la imitación, de los actos humanos, por otro lado Leonardo toma distancia de Aristóteles porque no se mimetizan únicamente acciones humanas, tampoco *eidós* (cosa que le era repugnante a Platón. Cfr. República), se mimetizan la pura y simple naturaleza de las cosas y del hombre.

³ Con el tiempo esta discusión tendrá lugar en la filosofía de Descartes (*res cogitans* y *res extensa*), que la podrá resolver con base en el *cogito ergo sum*.

perspectiva viendo lo creciente y lo menguante); la superficie y la esencia de lo pintado.

La pintura siempre será primero en la mente de su tabulador y no alcanzará su perfección sin operación manual.

El pintor sirve a la razón en tanto éste se sirve del ojo, lo que pasa por el ojo son las formas y los movimientos (además de colores superficies, etc.). La pintura es la creadora de la proporción armónica, y se presenta sin demora tal cual por el autor en tanto a éste le haya sido posible engendrarla, concediendo más placer al más noble de los sentidos: el ojo, que es el sentido que más puede conocer las cosas creadas por la naturaleza.

La pintura presentará en un instante la **esencia** de un objeto en la facultad visual, porque el ojo es el medio por el que también la sensibilidad recibe los objetos de la naturaleza.

El ojo es el punto medular de la concepción de pintura, este es el que posibilita la abstracción y la re-creación, que llega a su fin en la mano, cuando se concretiza lo pensado, o sea, cuando se pinta.

Leonardo parangona a la pintura y a la naturaleza con el fin de mostrar que la pintura nace de la naturaleza.

Para Leonardo Da Vinci cuatro artes son las que mejor expresan la naturaleza, primordialmente; la pintura, seguida de la escultura, la música y la poesía.

Leonardo piensa que la poesía es también una invención, es decir, una creación; pero de imágenes, medida revestida de todas las ciencias; por el contrario, la pintura es invención en tanto finge la medida en las cosas, pero piensa que todas las ciencias se visten de la pintura.

La música compone armonías por la conjunción de sus partes proporcionales y soñadas sencillamente, pero muere en el silencio, por eso es contingente (punto que la distingue de la universalidad y permanencia de la pintura). La pintura perdura y se muestra viva en lo que ha hecho, por ser tan solo superficie, está siempre latente generando proporción en la divina naturaleza, por eso es continua y es la más digna y apetecida por los hombres.

La diferencia esencial entre el pintor y el poeta con relación a la figuración de las cosas se advierte de la siguiente manera: El poeta describe la belleza o fealdad de un cuerpo cualquiera, lo muestra miembro por miembro y en tiempos distintos, en tanto que el pintor lo hace completo en un mismo instante. El poeta no puede con palabras construir la imagen real de los miembros y el verdadero oficio del poeta, no es otro que el de reunir cosas robadas a otras ciencias, y con ellas componer una mixtura mentida.⁴

⁴ Cfr. Op. Cit. 35 Urb. 18a, 19a. Un punto de instancia entre Leonardo y Platón es que, en tanto el poeta y los artistas en general son echados de la República por ser maestros del engaño (por copiar de las copias) para Leonardo el único engañador es el poeta por no ir directamente a la naturaleza y por no mostrarla tal cual en un solo instante.

El mismo tratamiento se le dará a la música que la poesía (porque de alguna manera tienen mucho que ver, con relación a la métrica y rítmica), pero la música también es un engaño, pues muere en el silencio y sólo presenta a la naturaleza fragmentada y por tiempos, la música hermosea los simulacros, es decir, redundante en el acto de fingir proporcionando el retrato de la ocasión y se torna figurativa al tiempo y a la naturaleza.

La pintura tiene una parte mecánica dado que está realizada con las manos, la música ni siquiera tendrá esa cualidad de ser ciencia mecánica, puesto que la música se realiza con la boca, órgano humano que cuenta con el sentido del gusto.⁵ Por otro lado, la música considera las proporciones de las cantidades continuas y discontinuas, por estas cualidades cabe parangonarla con la pintura, ésta última, aventaja a la música por la utilización que hace de la perspectiva y en la música no hay perspectiva, porque se escucha, mas no se ve.

Otro sentido del parangón está dispuesto entre la pintura y la escultura, ésta no imita colores. Tras la pintura viene la escultura, arte dignísima pero con menor excelencia e ingenio a la hora de su ejecución. La diferencia radical estriba, en que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga del cuerpo y el pintor, concluye las obras con mayor fatiga de la mente.

⁵ Cuando Leonardo parangona la pintura con la música, enfrentándolas desde sus aspectos más naturales, es evidente que el artista, pensaba en el canto, *bell-canto*, porque es en esta forma de hacer música donde se advierte lo más cercano que tenemos los hombres frente a la naturaleza.

Como se puede ver los parangones de la pintura son rebasados, pues la naturaleza de la pintura pone de manifiesto la evidencia del trabajo del intelecto en un proceso de conocimiento de la cosa imitada.

Los puntos contundentes para entender el concepto de pintura en Leonardo Da Vinci son específicamente dos: La teoría del ojo y la teoría o ciencia de la perspectiva.

3.2 LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL ARTE

El concepto de ojo es de vital importancia para todo el análisis del pensamiento de Leonardo.

El conocimiento es la “lectura” de la naturaleza, de las cosas creadas o dadas en lo concreto, que llegan a nuestro intelecto o a la mente, a través del ojo.

El poder re-creativo del artista se instala en el propio conocimiento, y el puente entre los fenómenos y el ojo, es la perspectiva. El pintor primero conoce lo dado en la naturaleza y después re-crea (pinta), el paso que está entre uno y otro es la perspectiva.

No sólo lo que ve el ojo en los fenómenos son: tinieblas, luz, cuerpos, colores, formas, posiciones, lejanía, proximidad, movimiento, reposo; sino formas, actitudes, medidas, proporciones, armonías etc., todo estos son atributos inherentes al ojo, que llegan a ser tales, cuando los aprehende con la mente, y se concretizan en una obra de arte.

De este modo se pinta lo que decrece con relación a la luz, lo que crece con relación a la claridad del día o de otra luz, y tanto más

nítidamente ve y conoce el ojo los objetos de su visión cuanto más se dilata su pupila. Al aire libre y en una atmósfera luminosa el ojo ve tinieblas, en un lugar umbroso todos los colores parecen de una idéntica oscuridad y en un lugar luminoso los colores en nada varían de su esencia.⁶

La pintura se fundamenta en la perspectiva, que consiste en el exacto conocimiento de los mecanismos de la visión, mecanismos que tan sólo entienden la recepción de las formas y colores de todos los objetos situados ante el ojo por medio de una pirámide de visión, así la perspectiva se presenta como una demostración racional que considera cómo los objetos antepuestos al ojo le transmiten su propia imagen que convergen desde una determinada distancia para concluir en un solo punto.⁷

⁶ ibid. cfr. Op. cit.

⁷ ibid. 49 A. 3a

4. LA CIENCIA DE LA PERSPECTIVA. EL OJO Y LA MANO COMO LA CONCRECIÓN DEL ARTE

4.1 CONCEPTO DE PERSPECTIVA EN GENERAL

El término percepción fue creado por los griegos: ἀντιληψις, tiene tres significados principales a saber: Un significado tan general que entiende a la percepción como cualquier actividad cognoscitiva y en donde no se la distingue del pensamiento. Siguiendo a Nicolai Abbagnano¹, para acotar la definición del término en un primer acercamiento la percepción es mera sensación; sensación cognoscitiva que se ocupa de nuestras ideas, es la primera facultad de la mente, la primera y más simple, porque en la percepción la mente actúa de forma pasiva, por tanto, es pensamiento en general.

El segundo significado es un tanto más restringido pues vislumbra a la percepción como el acto o función cognoscitiva en la que está presente un objeto real, identificándola con el conocimiento empírico, o sea, inmediato, cierto y exhaustivo del objeto real; esta acepción identifica el término con la palabra <proceso> mediante el cual la conciencia integra los estímulos sensoriales sobre objetos, hechos o situaciones y transforma la experiencia en útil, así la percepción se convierte en sensación real y expresa el acto cognoscitivo, objetivo que es el que aprehende o manifiesta un objeto real determinado físico o mental, esto equivale a la comprensión ya que la identificación de percepción-sensación conforma el conocimiento determinado por la

¹ ABAGGNANO, Incola; *Diccionario de Filosofía*; Trad. Alfredo N. Galletti; Edt. F.C.E.; México; 9º reimpresión.

experiencia en términos de acto causal cuya unidad elemental es producida directamente en el objeto por el objeto mismo.²

Este acto es una actividad judicativa toda vez que conforma la posibilidad de elegir o decidir un comportamiento considerando como una función al pensamiento visto como sensación empírica, el juicio depende de la acción judicativa del pensamiento o entendimiento entendido como comprensión, en resumen la percepción es el acto mediante el cual la conciencia “aprehende” o coloca un objeto y este acto utiliza los datos elementales del propio objeto es decir, la sensación.

La tercera acepción entiende por percepción un significado específico o técnico por el cual se designa una operación determinada del hombre en sus relaciones con el ambiente, es decir la interpretación de los estímulos en donde la definición se torna problemática toda vez que en el ámbito de la psicología se discute sobre las maneras y formas de percibir la realidad. En este sentido la percepción es la interpretación de los estímulos, el reencuentro o la construcción de significados en el que conviven dos teorías importantes de la psicología: A) las que insisten acerca de la importancia de los factores o de condiciones objetivas, promoviendo que la percepción existe como abstracción artificial ya que las sensaciones elementales que componen la percepción como entidad aislada o aislable , son lo que se percibe; es una totalidad envuelta en la totalidad, en esta tesitura la formas de organizar a la totalidad son: la de proximidad, semejanza,

² Ibidem; pag. 903.

dirección, buena figura, destino común, etc., leyes que tienden a reagrupar sus condiciones a una percepción única; signos similares o suficientemente cercanos al mismo tiempo. B) La segunda teoría psicológica destaca preferentemente la acción subjetiva de la percepción, es decir el de la conciencia. Ya que al estar preparados para un estímulo determinado o para una determinada reacción a un estímulo, se facilita el acto de percibir, esta preparación es un proceso selectivo que determina preferencias, prioridades, diferencias cualitativas o cuantitativas en lo que se percibe. La preparación no es algo diferente al proceso perceptivo mismo, ni es un mecanismo innato o prefijado, sino un esquema variable que es aprendido o construido.³

Dada las tres acepciones que se han expuesto de la percepción es menester tener presente los siguientes rasgos:

1. La percepción no es un conocimiento exhaustivo y total del objeto, sino una interpretación provisional e incompleta hecha a partir de datos.
2. La percepción no implica garantía alguna de su validez, esto es, la certeza. Se mantiene en la esfera de lo probable.
3. Como todo conocimiento probable, la validez de la percepción resulta del hecho de ser puesta a prueba y de llegar a ser confirmada o rechazada mediante la prueba.
4. La percepción no es conocimiento perfecto e inmodificable, sino que posee la característica de la corregibilidad.

³ Ibidem; pag.904 - 905

4.2 EL CONCEPTO DE PERSPECTIVA PARA LEONARDO

La perspectiva para los teóricos medievales era sinónimo de óptica, quedó definitivamente vinculada a las artes y acomodó sus leyes a la eventual reproducción de la naturaleza (punto característico del empuje, en términos conceptuales que se hizo en el Renacimiento).

Leonardo Da Vinci propone una perspectiva lineal que parte del supuesto de que el ojo ve por pirámides visuales cuya base reposa en el objeto, y la intersección plana de los haces de luz que confluyen en el vértice de la pirámide, han de procurar una acertada imagen de todas las cosas y del espacio que las comprende.

El punto de partida de toda la concepción científica de Leonardo Da Vinci en torno de la pintura y del conocimiento es la perspectiva, cuyos principios nacen de la Astrología, con ella los renacentistas crearon una nueva visión cosmológica y guiaron todas las humanas artes a través de sus principios: la Geometría, ciencia que mide las distancias y magnitudes que engendra el *divino arte de pintar*.⁴

La perspectiva se deriva de la superficie: continuidad de colores, formas, luces, etc., de aquí se infiere que los cuerpos y las formas están revestidos de superficie advirtiéndose una proporción: relación entre proximidad y lejanía, todo esto entendido como la ciencia de las líneas de la visión. Leonardo divide la perspectiva en tres partes a saber:

⁴ Cfr. DA VINCI, Leonardo; *Tratado de la Pintura*. 1Urb. 1a, 1b al 34b.

- a) En la construcción lineal de los cuerpos: la configuración y límites de los cuerpos o sea, lo que se entendería como dibujo; ciencia de lo claro y de lo oscuro.
- b) La difuminación de los colores en relación directa a las diversas distancias.
- c) La pérdida de determinación de los cuerpos también con relación a las distancias.

Con esta división podemos poner de manifiesto tres modos de la perspectiva propuestos por Leonardo.

- A. La perspectiva menguante, que trata de las razones por las que decrecen las cosas que se alejan del ojo.
- B. La perspectiva del color que entiende cómo los colores varían a medida que se alejan del ojo.
- C. La perspectiva lineal, que entiende la lejanía o cercanía de los objetos con respecto al ojo.

Ahora bien, todo lo anterior conforma: *La perspectiva menguante*, que se divide en:

- I) La que entiende la pérdida de tamaño de los cuerpos opacos.
- II) La que entiende la pérdida de los contornos de los cuerpos y
- III) La que entiende la pérdida de color a gran distancia.

En resumen, la perspectiva es la ciencia de la pintura que versa y estudia los “camino” de la visión con relación al objeto que se quiere pintar y esto es desde la mengua de los objetos vistos bajo tres

aspectos: por el tamaño y la distancia; por sus colores, y por las figuras y sus contornos.

La pintura trabaja y atiende todo esto además de atender a las actitudes de las figuras pues estas deberán ser apropiadas y diversas de suerte que los hombres no parezcan todos iguales, y atender a la gamas de luces y sombras que existen naturalmente en los objetos, por todo anterior, la perspectiva es brida y timón de la pintura.

Todos los problemas de la perspectiva están acotados y resueltos a partir de cinco términos matemáticos, a saber: el punto, la línea, el ángulo, la superficie y el cuerpo. Todo esto es lo que comprende la *Perspectiva lineal*.

El punto es el único, que por ser esencial, no tiene altura, longitud, y anchura o profundidad, por tanto es indivisible y no tiene un lugar.

Las líneas son de tres naturalezas: rectas, curvas y sinuosas, tampoco conocen altura, anchura y profundidad, son indivisibles (a excepción de la línea cortada por una tangente), sus extremos constituyen dos puntos.

El ángulo es la conjunción de dos líneas en un punto. La superficie es el límite de un cuerpo. El límite de un cuerpo no es parte de ese

mismo cuerpo, pues tan solo es principio de algún otro cuerpo y lo que no es parte de cosa alguna nada es. *“Nada es lo que nada ocupa.”*⁵

La perspectiva nos permite tener (según Leonardo) la experiencia fáctica de los sentidos, pues es una demostración racional que comprende prácticamente (en el nivel de lo fáctico), cómo los objetos transmiten sus propias imágenes.

La forma en cómo transmiten sus imágenes es por medio de pirámides lineales, que en cuanto la pupila del ojo recibe los objetos por medio de la luz los transmite al intelecto.

Leonardo entiende por pirámide lineal, el conjunto de líneas que partiendo de las superficies extremas de los cuerpos, convergen desde una determinada distancia para concluir en un sólo punto, punto que está situado en el ojo y que el ojo comprende en sí y necesariamente en un sólo punto indivisible hacia el cual convergen todos los vértices de las pirámides que se arrancan de los cuerpos.

Leonardo piensa que todas las cosas transmiten su imagen al ojo (por medio de las pirámides de visión), pero la imagen del objeto que las causa será más certera o más defectuosa cuanto más esté próxima al ojo.

Existe otro aspecto importante en cuanto a la transmisión de las imágenes al ojo y que Leonardo no dejará pasar: El aire: *“En el instante en que la luz se hace queda el aire colmado por infinitas*

⁵ *ibid.* 43 F. L. 27b.

imágenes que causan los distintos tipos de cuerpos y colores que en su seno se disponen; y el ojo se convierte en su blanco y piedra imán”. “La superficie toda de los cuerpos opacos despliega toda su imagen por todo el aire luminoso que la circunda por cualesquiera lados.”⁶

El aire atrae hacia sí todas las imágenes de las cosas y no su mera forma, sino aún su propia naturaleza pues todos los cuerpos en común y cada uno por sí solo colman el aire que está al rededor con sus imágenes llevando consigo las cualidades de forma, color y figura del cuerpo que las causa así pues, el aire está lleno de infinitas líneas rectas y radiantes que cortándose entre sí y entretejiéndose sin confusión ofrecen a cualquier cuerpo la justa forma de su causa; de tal manera que todas las imágenes y sus partes están reflejadas por el aire en cada punto de las superficies.

Leonardo pensaba que si el objeto que está frente al ojo envía a este su imagen y el ojo por su parte recibe la imagen del objeto, ninguna parte del objeto se pierde ni para el ojo ni para el objeto de las imágenes proyectadas, ya que el aire es quien atrae las imágenes de los cuerpos que en el se disponen y las proyectan al ojo; y así al intelecto. Dicho en otras palabras, todo cuerpo circundado por el aire es capaz de recibir en sí mismo las líneas rectas y radiantes de las imágenes proyectadas por los objetos y estas a su vez pasan por ojo, al intelecto obteniendo con todo el conocimiento de los objetos que habremos de pintar, dice Leonardo, “...los objetos transmiten

⁶ *ibid.* Cfr. 57 A. 27a y 58 W 19076a.

*imágenes o simulacros que se intersecan dentro del ojo en el humor cristalino.*⁷

Lo anterior se comprenderá a partir de la distinción entre perspectiva simple y perspectiva compuesta.

La perspectiva *simple* está constituida sobre un plano vertical, cuyas partes, todas, equidistan del ojo.

La perspectiva *compuesta* es aquella que está construida sobre el suelo, ninguna de sus partes equidistan del ojo, así ninguna superficie será vista con exactitud si el ojo que la mira no equidista de todos sus extremos.

La perspectiva lineal pretende mostrar, sirviéndose de las líneas visuales y del compás, cuan menor puede ser un segundo objeto contrapuesto a un primer objeto, que visto por el ojo puede ser conocido en estos dos modos de perspectivas.

Las pirámides lineales son los conductos por donde se debe pensar los objetos para plasmarlos en un lienzo, sea dicho de paso, que la importancia de aplicar una perspectiva u otra está en la proyección que se le da a los objetos, o por la proyección natural que estos objetos tengan en sí mismos, se pueden pintar objetos que con anterioridad el artista determine su locación, movimiento luz y sombra, pero pintar las cosas de la naturaleza, es de un grado de dificultad mayor, porque el artista no manipula la proyección, su locación, etc.; el

⁷ ibid. 70. D. 8a.

artista está inmersos en una serie de pirámides visuales que devienen de los objetos y que habrá de pintar. En este sentido, tendrá que acotarse a las leyes de la perspectiva ya sea compuesta o simple.

Hasta aquí podemos ver que el planteamiento del concepto de perspectiva está acotado con base en términos o conceptos matemáticos (geométricos), pero hay otros dos aspectos más de suma importancia para la caracterización del concepto de perspectiva y tienen que ver con su propia naturaleza es decir, la sustancia o esencia de la perspectiva, que está conformada por la luminosidad y las sombras de las pirámides radiantes, pues todo cuerpo está revestido de luz y sombra.

La sombra es privación de luz pero ambas son indispensables para el estudio de la perspectiva y su manejo, sin ellas no sería entendido para ser pintados los cuerpos opacos y sólidos, pues no se especificaría el contenido de los contornos que dibujan los cuerpos.

Los cuerpos opacos están revestidos superficialmente de sombras y luces, ya que existen grados de oscuridad y los cuerpos se revisten de una cantidad variante de luz, en sus distintos momentos y situaciones.

Los cuerpos que están privados de una variedad de luz contienen una sombra llamada por Leonardo *sombra original*, de esta sombra devienen los rayos sombríos que se difunden por el aire. Leonardo dice que las condiciones de sombra y luz para el ojo son tres: La primera cuando el

ojo y la luz están en un mismo lado del cuerpo visto o sea, cuando vemos en la misma dirección de la luz que se proyecta en un objeto, (pensemos en una lámpara de mano llevada hasta nuestra cara y proyectando un objeto).

La segunda condición es aquella cuando el ojo está delante del objeto y la luz detrás es decir, cuando vemos un objeto que está siendo alumbrado por detrás.

La tercera condición es cuando el ojo está delante del objeto y la luz está proyectándose por un costado o de canto al objeto, de tal modo que la línea que se extiende desde el objeto al ojo y la que se extiende desde ese mismo objeto a la luz engendran en su confluencia un ángulo recto.⁸

La sombra es la carencia de luz y mera obstrucción de los rayos luminosos, la sombra es de la naturaleza de las tinieblas. Por el contrario, la naturaleza de la luz es la claridad. La sombra oculta, la luz revela pero siempre está unida a los cuerpos, la sombra puede negar y privar por entero a los cuerpos de la luz, en tanto que la luz nunca puede expulsar toda sombra de los cuerpos, de aquí que Leonardo pensara que la sombra es más poderosa que la luz, puesto que la sombra es disminución de luces y es tan infinita cuan la misma mengua de la oscuridad.

La sombra es la acentuación de las figuras de los cuerpos, sin la sombra las figuras no podrían dar noticia de sus cualidades, la sombra es la disminución de la luz contrario a las tinieblas que son carencia de luz.

⁸ ibid. Cfr. **112** K 2, 25b

Existen para Leonardo diferentes tipos de sombras:

- a) Sombra primitiva.- La que es inseparable de los cuerpos sombríos.
- b) Sombra derivativa.- La que se desprende de los cuerpos sombríos y que el aire la recorre, es también la que se separa de los cuerpos, llevando consigo la forma de su causa
- c) Sombra arrojada.- La que está circundada por una superficie luminosa.
- d) Sombra simple.- La que no ve parte alguna de la luz que la causa, sea el caso, cuando el ojo está adelante del objeto y la luz detrás. Una sombra simple comienza en la línea que parte de los contornos del cuerpo luminoso e ignora toda luz.
- e) Sombra compuesta.- Que es la alumbrada por una o más luces
- f) Sombra inseparable.- Que es la que nunca se ausenta de los cuerpos iluminados.

La luz separada es la que ilumina un cuerpo. La luz inseparable es la que participa del cuerpo iluminado por esa luz; a la primera se la denomina *luz primitiva*, y a la segunda *luz derivativa*.⁹

La concurrencia de sombra y luz es la suma de los rayos que, desde un cuerpo sombrío o luminoso, se difunde por el aire sin interferirse. Interferencia sombría y luminosa es la que impide y corta sobre sí la concurrencia de los rayos sombríos y luminosos. Todos y cada uno de

⁹ Cfr. op. cit. (De los seis libros sobre la luz y la sombra)

los rayos que atraviesan el aire y que son de igual densidad, se desplazan en línea recta desde su causa hasta el objeto.

5. CONCLUSIONES

5.1 ESTÉTICA Y TEORÍA DE CONOCIMIENTO.

El término estética proviene con el vocablo griego *aisthanesthai*, relacionando con *aesthetis* que significa percepción, percibir, contemplar, intuir, sentir. Según el doctor Samuel Vargas Montoya, autor de *Estética o Filosofía del arte y de lo bello*, la Estética como una de las ciencias filosóficas de mucha importancia, nos proporciona una doble visión para el estudio ontológico del hombre: el hombre tal cual es y el hombre tal cual debe ser.

El primero en delimitar el término ESTÉTICA fue Baumgarten¹, quien concibió el término como *Ciencia Cognitionis Sensitivas*, o ciencia del conocimiento por o a través de los sentidos (lo sensible), e igualmente, *gnoseología inferior*. Sugiere ser la belleza, la forma más perfecta del conocimiento por lo sentidos o representación sensible.

Con esta acepción el campo de la estética se circunscribe al arte, interpretado como una especie de esfuerzo creador del hombre para copiar o imitar en alguna forma, la naturaleza; por lo que se considera como algo inseparable de la evolución cultural de todos los pueblos².

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762): Filósofo alemán, adepto de Christian Wolff y de Leibniz. En su trabajo «Meditaciones filosóficas sobre algunas cuestiones de la obra poética» (1735) introdujo por primera vez el término «estética»; con éste designó la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber intelectual. A los problemas del conocimiento sensorial consagró su trabajo inacabado «Estética» (t. I, 1750; t. II, 1758). Baumgarten no es el fundador de la estética como ciencia, mas el término por él introducido respondía a las necesidades de la investigación en esta esfera del saber y alcanzó amplia difusión.

² Cfr. VARGAS Montoya, Samuel; *Estética o filosofía del arte y de lo bello*; Edt. Porrúa; México 1982; p. 25

El deseo connatural del filósofo por la “curiosidad o afán desprovisto” por conocer la razón de las cosas ha producido del mismo modo, la capacidad admirativa de asombrarse ante los fenómenos y misterios del universo y de su propia conciencia. Ambos elementos han sido, los que ha llevado a la humanidad a las conquistas más asombrosas en los dominios de las ciencias teóricas y aplicadas. Así, el asombro mismo conforma una experiencia de conocimiento, una experiencia estética asimilable a lo que el doctor Samuel Vargas denomina “emoción estética” entendida como aquella experiencia de algo que se considera bello.³

La experiencia estética es fundamentalmente un fenómeno espiritual o de la mente que se caracteriza con mayor claridad en la naturaleza humana.

La capacidad admirativa ante lo bello es una facultad humana de la naturaleza del hombre. El ser humano es tanto más capaz de dicha experiencia, cuanto más grande es en él mismo el predominio del saber desinteresado por el mundo.

La experiencia estética se fundamenta justamente en este quehacer desinteresado del conocimiento o en contra de cualquier móvil utilitario y de cualquier aplicación práctica, ya que cuando lo bello llega a ser útil, la experiencia estética es algo muy secundario y completamente extrínseco a la naturaleza de lo bello.

Las propuestas filosóficas que se han generado desde el inicio de la historia de la filosofía, respecto al arte son muchas, sin embargo mencionaré las más importantes para fines de ilustrar esta exposición.

³ Cfr.op.cit. p. 27

He de advertir que el problema de la contemplación del arte tiene dos referentes o líneas de pensamiento que a su vez conforman dos problemas importantes: lo objetivo y lo subjetivo; o sea el discurso y disertación filosófica sobre la base de la objetividad del problema en donde se incluye lo bello en la naturaleza y en donde se enmarcan una serie de reglas fijas e inmutables (entre ellas la perspectiva estética). Lo real (lo objetivo) que conforma una vía para llegar a lo más importante e interno del concepto de arte que da apertura a la reflexión filosófica para una metafísica de la estética.

Lo subjetivo del problema se circunscribe a partir de los siglos XVII y XVIII como efecto entre muchas causas, de la revolución científica, significando al empirismo inglés y al racionalismo francés o cartesianismo, en donde se comenzó a estudiar desde nuevos ángulos una serie de problemas estéticos, produciendo de este modo una ciencia estética cuya importancia y legitimidad rescinde en el análisis de los procesos como factor subjetivo. Al suprimir ciertas reglas fijas o ignorar cualquier metafísica del arte proliferaron las opiniones y con ello la familia de los “ismos”.

Previendo esta distinción les diré que desde los presocráticos, podemos mencionar, con ayuda del doctor Samuel Vargas Montoya, a Heráclito, Pitágoras, Anaxímenes y Parmínedes, como aquellos filósofos cuya actitud contemplativa por la naturaleza, entendida como necesidad de significar o de dar atributos, (predicados de valor a las cosas), predisponen o preparan los primitivos y elementales conceptos sobre arte.

Los griegos pensaban que la esfera, el círculo y las figuras lineales son aquellas cosas que tienen un rango de belleza superior y fue Demócrito quien queriendo buscar un atributo al concepto de “Logos”, entendido para algunos griegos de esa época como “razón divina”, afirmó que la belleza es el apelativo que lo especifica en su plenitud.

Los presocráticos aludieron a una forma especial de la actividad humana que tiendió al discurso de la contemplación del arte, “mimesis”, cuya significación sería copia, representación o imitación de la naturaleza o cosmos. La “mimesis” encierra ya la idea de una metafísica del arte, arranca del supuesto de que la actividad del artista necesita copiar o inspirarse en un arquetipo superior y del cual, el arte no llega a dar sino copias imperfectas.

La “mimesis” equivale a una actitud noble, encaminada a la superación y perfeccionamiento de la vida, según la cual el hombre fabrica y produce cosas y actos, en virtud de una necesidad inherente al perfeccionamiento en un esfuerzo constante por copiar o reproducir el arquetipo perfecto; con todo esto, el arte se presenta como el medio óptimo para que el hombre se “divinice”.

El hombre mediante el arte, supera lo imperfecto y cambiante de las cosas y de la existencia, se acerca al prototipo supremo y eterno de todas las cosas: Dios, que para ellos significa, la idea de la suprema belleza absoluta.⁴

⁴ ibidem ; Pág. 32-33

La idea como “represtación intelectual de una cosa”, según la lógica y psicología, es espiritual, universal y abstracta, no existe sino en la mente de quien la posee, y con esta conceptualización llegamos a Platón, quien propone que la idea tiene una existencia real, separada de la mente, afirma que la idea existe, con vida propia, aparte de las cosas o entes, entre los cuales se personifica y que es algo en la naturaleza de los seres que tiene persistencia y estabilidad, pues de otro modo, sería imposible la ciencia o conocimiento. Por el contrario, asimila que cuanto es permanente y estable en las cosas, a su esencia o idea (eidos) que también llama “logos”, que es real e independiente de en manifestaciones de las cosas⁵.

Platón piensa a la realidad como un mundo Ideal o suprasensible, verdadero mundo de la realidad y del conocimiento, del cual no tenemos sino sombras, vislumbres o reflejos, a través de las cosas materiales. Los sentidos engañan, al darnos a conocer solo sombras y apariencias que cambian. La verdadera realidad es incorpórea, invisible; captada por la inteligencia, y no por lo sentidos.⁶

En el mundo suprasensible existen un orden o gradación de las Ideas y estas están jerarquizadas, las ideas por la perfección inherente a su naturaleza son causa de las cosas y seres del mundo visible; la cima o cúspide del mundo suprasensible, es la Idea del Bien como principio

⁵ Cfr. Platón; Fedro; Edt. Aguilar

⁶ Cfr. PLATÓN; La república; Libro VI, Edt. Gredos

absoluto y origen, a su vez, de todo cuanto encierra ese mundo de lo inteligible, del Logos o de la inteligencia.

La Idea del Bien es en el mundo suprasensible la causa por la cual tenemos ciencia. Mediante dicha Idea la mente se une o se asimila al objeto de su contemplación. La idea del Bien origen de todo lo cognoscible, está ella misma más allá de toda realidad visible. Ni siquiera podemos definirla, tal cual es en sí, pues se nos presenta como inaccesible en su profundidad.

La inteligencia cumple su misión de conocer los seres dentro de un plan armonioso, al referirlos todos a ese Principio Absoluto, como a su causa.

La belleza para Platón es resplandor del Bien y el objeto del amor, en el Diálogo Fedro dice que el alma está encarnada en un cuerpo y a través de la inteligencia tienes vislumbres opacados por lo material y sensible del Bien Supremo, que contemplaba en su plenitud, antes de su incorporación al mundo de las sobras. De la inteligencia surge un impulso hacia el Bien soberano, impulso que pone en movimiento las capacidades todas de nuestro ser. La bondad del Bien por esencia se refleja en destellos de bondad en las cosas y por eso el amor nos lleva a poseerlas, El amor tiende a perpetuarse⁷.

De la Idea del Bien irradia una luz resplandeciente que lo invade y compenetra todo, dicha luz es la Belleza, verdadero objeto y meta del amor. Con base en lo anterior las Ideas al dar origen a las cosas en el

⁷ cfr. *ibid*; *Fedro*; Edt. Aguilar

mundo de lo sensible hace que éstas reflejen en alguna manera, aquel resplandor divino.

Todo cuanto hay en este mundo de pasajero y cambiante, que lo llamemos bello o relativamente perfecto lo es por una participación de de los eidos. La contemplación de las cosas bellas, despierta en nosotros el recuerdo de aquella Belleza perfecta que el alma conocía en el Mundo de las Ideas y hacia ella tiende como a su centro por la fuerza del amor. La fuerza del amor, la idea del Bien absoluto de la cual es reflejo divino la Belleza, es causa y razón de todo cuanto existe; de la misma esencia de las cosas de la verdad y de la ciencia. A todo ello aspiramos por el amor que nos guía desde los grados inferiores de las bellezas materiales hasta la Belleza suma y eterna. Todos los productos del humano ingenio en este sentido, son imitaciones, imitación de algo que a su vez equivale a una imitación, siendo todo ser, copia de una idea prototipo.

Por su parte Aristóteles pensaba que no existía un mundo de las Ideas, pues el ser humano conoce por medio de los datos de sensibilidad y de una forma lógicamente ordenada.⁸

La realidad para Aristóteles es Hilemórfica⁹, compuesta de materia y forma, por lo que la sustancia espiritual así como el alma, no son pura

⁸ Los datos de la sensibilidad se refieren, por un lado: los 5 sentidos humanos y por otro, a los sentidos internos de la estimativa humana.

⁹ Hilemorfismo: Doctrina formulada por Aristóteles y sostenida en la filosofía escolástica, que concibe a los seres como compuestos de materia y forma. Obtenido de "<http://symploke.trujaman.org/index.php?title=Hilemorfismo>"

forma sino un compuesto de materia y de forma, de tal manera que la realidad o las cosas son en acto y potencia de la materia y forma.

Siguiendo de cerca al doctor Vargas Montoya, Aristóteles propuso un concepto de arte como “la facultad de crear lo verdadero como reflexión”¹⁰ (a esto se le llama *poiesis* voz griega que significa crear), distinguiendo en la obra de arte materia, forma y acto creador, de la relación entre la materia y la forma, resulta una nueva esencia, conforme a la idea que hay en la mente del artífice¹¹, (Un segundo acto creador que es artista cuando concibe la obra se re-crea a esto se le llama *kalopoiesis* voz griega cuya acepción puede significar re-crear). Aristóteles exige para el objeto bello la unidad en la variedad, orden, simetría, proporción y grandeza.¹²

En cuanto al placer estético, Aristóteles reconoce que no tiene fundamento exclusivamente en la imitación, sino en el aporte de la misma: “instinto de la armonía y del ritmo”, peculiaridades de la inteligencia. (Catarsis¹³)

Al confundirse las dos culturas que dieran como resultado el mundo greco-romano fue Plonitio el continuador de las ideas Platónicas, a quien se le ubica en el Movimiento Alejandrino o Escuela de

¹⁰ Que en una traducción libre del griego significará *Creación*, esta creación es hecha por el hombre (artista).

¹¹ Cuya significación para fines de este trabajo será *Re-Creación* concepto importante para entender la propuesta del pensamiento filosófico de Leonardo Da Vinci.

¹² cf. op. cit.; Pág. 45

¹³ Catarsis: Una catarsis o experiencia catártica, es una experiencia interior purificadora, de gran significado interior, provocada por un estímulo externo. Proviene del término griego *Κάθαρσις*, katarsis o katharsis que significa purga o purificación, y es un término aceptado por la Real Academia Española. El concepto de catarsis tiene profundas raíces antropológicas y a partir de esos orígenes, se la ha empleado en la medicina, la tragedia griega, el psicoanálisis, y hasta aplicada a la risa.

Alejandría. Lo característico de dicho movimiento fue la gran importancia que se le dio en filosofía, al factor místico y religioso. Según el doctor Samuel Vargas Montoya el misticismo sublime, interesado en hacer llegar aquello que en él había de divino, a cuanto hay de divino en el universo”¹⁴

En Plotinio se conjugan la filosofía y la religión e incluso se identifican en una sola actividad que es la contemplación, interpretada como una fusión o compenetración del alma con Dios. Es la unión asimilable a eso que en vocabulario místico se denomina éxtasis.

La filosofía de Plotinio se ve envuelta de tres ideas capitales: 1) El Uno, 2) El Nous y 3) El alma del mundo.

El mundo (cosmos), es un proceso de emanación, cuyo producto va siendo menos perfecto, a medida que se aleja a su punto de origen: Dios o el Uno.

El alma del mundo, origina las almas individuales y éstas la materia, que asimila a las tinieblas, antítesis del Uno.

El neoplatonismo, admite la preexistencia de las almas, su unión a cuerpos o formas materiales, en castigo de faltas pasadas, dentro de los ciclos de la metempsicosis o trasmigración de las almas¹⁵.

¹⁴ ibidem. Pág. 42-43

¹⁵ Nótese el paralelismo con Platón en el Fedro.

El concepto de belleza de Plotinio está integrado exclusivamente, por las cualidades o elementos constitutivos del objeto bello (lo objetivo). Concretamente: la proposición y simetría (orden) entre las partes de un cuerpo¹⁶; por lo que no podría existir la belleza sino dentro de las cosas del mundo material.

Las cosas del Mundo material nos sirven para juzgar el Mundo de las Ideas, o para elevarnos al Mundo de las esencias.

La belleza es una idea del Mundo superior, algo esencialmente inteligible; de este modo descienden al mundo corpóreo de las formas sensibles, de este modo la belleza en las cosas se nos presenta como una iluminación o transformación de la materia por una idea que la compenetra.

La belleza de las cosas o de las acciones, está unida al concepto de perfección o al grado más o menos cabal con que la idea que desciende del mundo superior, morada antes del alma, logra impresionarnos a través de las formas sensibles. Es decir que la belleza desciende y se impone en formas sensibles; cuando esto sucede conviven la Belleza en sí y el Bien en sí que se identifican con el Uno.

El alma en la vida presente encuentra su bien huyendo de lo material y sensible para acercarse paulatinamente a la contemplación del Uno. El Uno viene al encuentro del alma en donde desaparece toda ciencia y, el alma desaparece en el Uno en un éxtasis sublime. Esto significa

¹⁶ Da Vinci ocupará estos conceptos en su propuesta de pintura

que puede confundirse con Dios, belleza suma y punto de partida y de llegada.

Por lo tanto, el concepto de arte en Plotinio se vislumbra a través de la imitación o copia de las formas corporales que representan las Ideas, cuya copia imperfecta son las realidades sensibles. Existe una forma y una belleza más alta y más poderosa que en ninguna obra de arte y del conocimiento de todas las bellezas naturales y materiales pues estas son meras reminiscencias.

La mentalidad del período Medieval produjo una reacción en contra de todo cuanto el paganismo creara y exaltara sobre el arte, en especial su divinización e idealización de la forma humana sin embargo, no se descartaba la belleza en la naturaleza, como obra de Dios pues se pensaba que la hermosura del cuerpo humano consistía en la congruencia o armonía de partes, acompañada de cierta suavidad de color. Fórmula de la belleza: la unidad y la integridad.

Lo bello tiene por sí mismo un valor intrínseco, independiente de una relación interna con lo útil.

La belleza procede de la Belleza Suma, que es Dios, mas no el dios de los antiguos latinos o griegos, sino al referido Judío-Cristiano quienes piensan que sobre la belleza mínima temporal y carnal persiste la belleza interior.

El precursor del sincretismo entre el dogma religioso y la filosofía greco-romana, especialmente aristotélica es sin lugar a dudas Tomás

de Aquino quien pronuncia, bajo tres ideas fundamentales su pensamiento con relación a la Belleza y al arte:

- Diferencia racional entre el bien y la hermosura. El primero tiene que ver con la facultad apetitiva y la segunda, con la potencia cognoscitiva.
- Distinción entre el bien como causa final y la hermosura como causa formal.
- El establecimiento o afirmación según la cual, la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción.

Tomás de Aquino define al arte como “razón recta de alguna obra factible” cuyo bien consiste no en afectar el apetito humano, sino en que la obra sea en sí misma buena, de tal modo que el arte es una hábito operativo y práctico y, es lo mismo que la ciencia. Se refiere al bien y por eso se le llama virtud, conceptos de clara inspiración platónica y aristotélica. El arte no requiere que el artífice (como individuo) obre bien sino que haga una obra buena ¹⁷

Durante el Renacimiento, el arte y el concepto de Belleza, sirvió de pretexto para la conformación los principios de una ciencia filosófica que más tarde se denominaría <Estética> sin embargo, la reflexión alrededor de los conceptos en cuestión, convirtieron al quehacer filosófico en el principal campo de cultivo para proponer el nuevo orden de ideas, en donde se elaboraron nuevos sistemas filosóficos

¹⁷ cfr. Op. Cit. Pág. 49

que garantizaran la verdad y la corrección de las ideas, de esta manera nace el empirismo y el racionalismo, entre muchos otros.

Mi interesa resaltar por la naturaleza de esta exposición al empirismo, (de *empeirikos* =experiencia, lo práctico) que llegó a establecer que son los métodos experimentales o inductivos los únicos seguros en la investigación de la verdad.

La belleza en términos del empirismo y de cara a una conceptualización dentro del mismo sistema filosófico, crea desconfianza para los empiristas ya que no se origina en una experiencia nacida de los sentidos, por lo que es inoperante cualquier proceso intelectual con base en la especulación de conceptos abstractos. Si todo es sensación y materia según el empirismo en el conocer, nada hay superior a los datos de los sentidos o conocimiento sensible.

La emoción estética se asimila cuando a un análisis concreto de la experiencia artística, igualada a lo placentero y agradable en las cosas; concepción hedonista y utilitaria del concepto e incompatible con el verdadero valor estético.

Con el desarrollo del período moderno de la filosofía se construye una corriente filosófica llamada racionalismo cuya función primordial consistía en vigilar la legitimidad del conocimiento diciendo que será inexistente cualquier verdad que no esté al alcance de la razón. Por lo que temas fundamentales como la emoción, la fantasía y cuanto se

relacione al sentimiento y emotividad elementos que, dentro del racionalismo no pertenecen a lo material y a lo sensible, se pondrían en tela de juicio.

El racionalismo, en la esfera puramente intelectual o analítica del concepto de belleza trata de hallar un fundamento en una categoría especial de juicios, algo así como un juicio de gusto, asimilable a un juicio estético para esto busca en torno de experiencias y reacciones ante cuanto se considera bello, hermoso, sublime, deleitable, etc.; separar las ideas estéticas de las creaciones concretas del arte.

El racionalismo y más tarde el idealismo ponen de manifiesto un nuevo sistema filosófico para entender la realidad, uno de sus máximos expositores es Manuel Kant.

Al empirismo objeta Kant su abuso del procedimiento inductivo o a posteriori. Acusa al racionalismo de abusar del método deductivo o a priori, llegando así a conclusiones inaceptables en lógica y en moral. Kant atribuye los errores de ambas escuelas a su ignorancia de los verdaderos alcances de la razón.

En búsqueda de una posición intermedia, que lo aleje de los errores de ambos sistemas, resuelve consagrar todas sus capacidades a un estudio de procesos cognoscitivos o medios que dispone la mente para llegar a la conquista de la verdad. Punto de llegada: lo innato o “a priori” y lo adquirido o “a posteriori” en nuestros juicios, ya que según dice Vargas Montoya explicando al filósofo, algo debe haber de

innato y algo de adquirido en cualquier juicio formulado por la mente humana.

Para la explicación más precisa de lo antes postulado escribe la ***Crítica de la Razón Pura*** y para su exposición la divide en tres partes, en armonía con las tres facultades cognoscitivas, según Vargas Montoya: Estética Trascendental o análisis de la sensibilidad como facultad cognoscitiva. Descubre aquí como innatos los elementos de espacio y tiempo para cualquier juicio basado en los datos de los sentidos externos.

Analítica Trascendental o análisis del entendimiento como facultad de comprender y de juzgar. El entendimiento elabora la materia prima suministrada por la sensibilidad hasta convertirla en conocimiento. Se elabora dicha materia con la ayuda de normas fijas e invariables que son las Categorías o elementos a priori del entendimiento: cantidad, cualidad, relación, modalidad.

Dialéctica Trascendental o análisis de la razón propiamente como facultad que unifica las experiencias anteriores. Aquí los elementos a priori son los que denomina Kant como ideas trascendentales: el mundo, o sea la unidad absoluta de los fenómenos que se cumplen en el espacio y en el tiempo; el alma o el yo es decir el sujeto que piensa; Dios, la unidad absoluta de las condiciones de todos los objetos del pensar, unidad absoluta de las condiciones de todos los objetos del pensar, condición suprema de la posibilidad de todos cuanto puede ser pensado.

En la *Crítica de la Razón Práctica* acepta sobre la base del análisis del entendimiento o razón que el manejo de la vida moral mediante la

conciencia moral pone a cubierto la moral de todo ataque. Exige la aceptación de tres verdades que si bien son rechazadas, como imposible de ser captadas por la razón pura (como noúmenos), deben ser admitidas sin condición de análisis por la Razón Práctica: la existencia de Dios, la libertad e inmortalidad del alma, son ellas los postulados de la razón práctica.

El imperativo categórico voz de la conciencia moral, nos ordena dar aceptación de esas verdades y someternos a sus consecuencias. De aquí el encuentro de ambas teorías: razón pura, cuando es el caso del conocimiento especulativo, que actúa bajo el nombre de razón práctica en los dominios de la voluntad y el deber además, concede a éste poderes y atributos que niega a la primera. O sea, la capacidad que niega al entendimiento razón especulativa de conocer la esencia o realidad de las cosas (noúmeno), la concede a esa misma razón, cuando es el caso de amoldar la voluntad a los imperativos del deber y la obligación moral.¹⁸

Manuel Kant trata de resolver la controversia entre los postulados anteriores y establecer un vínculo, entre el mundo de la naturaleza y el de la voluntad en la tercera de sus críticas o Crítica del Juicio, en donde se encuentran sus conceptos de arte y de lo bello.

Según Kant, por boca de Vargas Montoya, puede ser posible la existencia de otra clase de influencias entre lo sensible o la naturaleza y lo suprasensible o la voluntad y libertad. Dicho influjo debe existir (o aceptarse) pues la libertad cumple sus fines o se ejercita dentro del

¹⁸ cf. Op. Cit.; Pág. 63

medio de las leyes de la naturaleza, o en el dominio de las cosas sensibles. Dice Vargas Montoya refiriéndose a esta explicación, si el mundo de la naturaleza “mundo de las causas” o mundo de la lógica necesita amoldarse al mundo de la libertad o mundo de la ética, es preciso establecer la concordancia de las leyes de la primera con nuestras propias facultades. En dicha concordancia indispensable entre el agrado, placer y contentamiento del “juicio ò gusto” fundamenta Kant la totalidad de su filosofía estética.

Un estudio de la concordancia que entre sí, guardan los fines objetivos de la existencia es decir, la manera como nos comportamos ante los problemas concretos de cada día. Esto constituye el factor teleológico (relativo a la finalidad) del asunto. De tal modo que se vislumbran los dos grandes temas de la Crítica del Juicio: Crítica del juicio estético y Crítica del juicio Teleológico.

La facultad del juicio manejada por el entendimiento es un punto intermedio entre el entendimiento y la razón, la finalidad de dicho juicio es el sentimiento de placer y dolor. Pues una de las finalidades de la razón es el desear.

El placer y dolor (finalidad del juicio), se evidencian, en forma de vínculo del placer y del dolor con la facultad pura del conocer.

En la facultad cognoscitiva Kant descubre que el elemento a priori es el principio de la finalidad conveniencia o armonía de la Naturaleza. Esta facultad que analiza nunca es sobre el objeto de la misma, es relativa a nuestros medios de conocer, pero sin que tengamos derecho de aplicar sus conclusiones en el mundo objetivo, o de la Naturaleza;

el principio de la finalidad de la Naturaleza consiste en suponer que la Naturaleza obedece lo mismo que nuestro entendimiento, al impulso y a la ley de la unidad, mediante la cual se relacionan todas las leyes empíricas captadas por la experiencia, a una ley suprema.

El fundamento de las leyes que asignamos a la naturaleza están en nuestra propia inteligencia y no tienen valor objetivo fuera de ella, por lo que tal principio es además de a priori, subjetivo o formal, necesario y universal.

La satisfacción de esta necesidad causa placer y lo contrario dolor.

La estética kantiana tiene como finalidad y representación a la misma naturaleza, cuando no está unida a un determinado concepto de las cosas o del objeto o sea, cuando en ella predomina el placer que nace del ejercicio libre de nuestras facultades, sin ningún propósito o finalidad determinada.

La representación se realiza sobre una base meramente subjetiva.

La finalidad lógica cuando la representación y el placer o dolor anexos van unidos a una noción determinada y propia del objeto.

El concepto de juicio estético se sigue de lo antes expuesto ya que expresa sólo el placer o desagrado que surge ante el hecho de conocer que las cosas se amoldan a nuestra facultades cognoscitivas, o sea, cuando una cosa por su aspecto, pone en juego convenientemente entre sí nuestras facultades cognoscitivas (fantasía y entendimiento), despierta con ello en nosotros un placer estético, sólo así le llamaremos obra bella.

El concepto de belleza indica exclusivamente, que una cosa es adecuada en su forma a nuestras facultades cognoscitivas.

Las grandes lecturas de la filosofía Kantiana así como los continuadores de dicha tendencia filosófica entre los que podemos mencionar a Fichte, Schelling y Hegel vislumbran sobre su propuesta filosófica la posibilidad, kantiana, que está en la mente de captar el absoluto. Ello en virtud de la intuición intelectual que como única opción es quien puede captar el absoluto.

Según Vargas Montoya, existen tres maneras de concebir el absoluto, refiriéndonos al los tres filósofos anteriormente mencionados:

Fichte suprime la controversia creada por Kant entre el fenómeno y el noúmeno, al negar que el segundo (noúmeno) sea una realidad o esencia fuera de la mente y al considerarlo como un mero producto del espíritu. Para él la realidad no es bella, fea o sublime sino simplemente buena o mala y el arte debe estar supeditado a la moral.¹⁹

La ciencia y el arte solamente le interesan a Fichte en cuanto pueden estar relacionadas al destino general del hombre, destino que se cumple mediante una continua aproximación al infinito, de esta manera la misión del sabio y del artista se reduce a procurar el adelanto y progreso de la humanidad, el cual depende de las

¹⁹ La supeditación del arte a la moral es una reminiscencia Platónica en la filosofía de Fichte, confróntese Platón; Hipias.

conquistas de la ciencia. Así ellos hacen las veces de preceptores y educadores de la humanidad, en el sentido de ayuda a la humanidad en tanto ennoblecimiento moral.

Schelling sostiene que la sustancia o idea del absoluto: “Yo” (mente) y “no yo” (naturaleza) son dos formas del mismo absoluto. Ambos integran la Naturaleza como dos aspectos de la misma realidad del Absoluto o Dios.

El absoluto es la puerta a todo lo extraordinario y crea la armonía de los contrarios de esta manera lo infinito y lo finito, lo ideal y lo real, lo subjetivo y objetivo, lo consciente e inconsciente, lo visible y lo invisible el “yo” y el “no yo” se concilian e identifican dentro del Absoluto, de este modo el arte se conceptualiza como esencia misma del Absoluto.

Hegel quien hace sinónimos: idea, espíritu, Absoluto y Dios, busca la forma en cómo evoluciona el absoluto a través de las cosas. El Espíritu Absoluto significa para Hegel la suprema identificación del espíritu consigo mismo.

Su campo de acción es el infinito. Tal identificación del espíritu consigo mismo, o el espíritu absoluto, se cumple a través del arte, la religión y la filosofía.

Para Hegel el arte no es sino una etapa más en el despliegue, desarrollo o evolución del Absoluto, es uno de los momentos del espíritu.

La forma en cómo se aborda el arte, de cara a una conceptualización del mismo, desde la perspectiva Hegeliana está determinado por el método que se integra mediante una combinación juiciosa de procedimientos: Uno empírico e histórico, obtenido del estudio de las obras maestras del arte, las reglas críticas y los principios del buen gusto. El otro racional y a priori, se remonta inmediatamente a la idea de lo bello, y deduce de ella reglas generales. De esta manera, el arte no es un producto de la naturaleza, sino de la actividad humana. Está esencialmente hecho para el hombre y como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible, tiene su fin en sí mismo.

Lo bello es la manifestación sensible de la idea, la idea confundida e identificada con su apariencia exterior de ella resulta lo bello como la unión y armonía de dos términos que se presentan al pensamiento, separados y opuestos, lo ideal y lo real, o la idea y la forma.²⁰

Lo sublime en una tentativa para expresar lo infinito en lo finito, sin encontrar forma alguna capaz de representarlo. Lo bello en la naturaleza es una primera manifestación imperfecta de la idea. Los grados sucesivos de belleza corresponden al gradual desenvolvimiento de la vida y a la organización de los seres.

En todas sus manifestaciones, lo bello en la naturaleza es exterior e inconsciente. La naturaleza no es hermosa sino para una inteligencia que la ve y la comprende. La naturaleza es bella en su conjunto no sólo por la disposición orgánica y viva, por su unidad exterior, sino principalmente, por la oculta relación que tiene con los sentimientos de

²⁰ Cfr. Op. cit.

nuestra alma. La belleza física es el reflejo de la belleza moral y ambas son expresión de la vida interior. El cuerpo humano tiene la inmensa ventaja de la expresión de la vida del alma, del sentimiento y de las pasiones. Todo individuo está sujeto a los lazos del mundo externo.

El arte es superior a la naturaleza por pertenecer al dominio del espíritu, o ser una creación del espíritu es decir, no representa más que aquello que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu.

Lo ideal es la realidad emancipada del dominio de lo particular y accidental, deficiencias insuperables de todo desarrollo en el dominio de lo finito. Lo ideal no puede quedar siempre al nivel de una pura concepción abstracta, incluye en sí misma un elemento dinámico, particular y determinable, que obliga a manifestarse bajo una forma concreta y determinada. Dicha determinación de lo ideal puede ser analizada desde tres puntos de vista: en sí propio, en su desarrollo y bajo la forma de diferencias y oposiciones que exigen una solución en su determinación exterior. En este sentido el en sí propio vislumbra al arte como una de las fases de la evolución del espíritu en el proceso de su retorno al Absoluto o a sí mismo ya que lo divino es el centro de las representaciones del arte.

Siguiendo de cerca la explicación que hace Vargas Montoya al respecto de Hegel, dice que el arte para Hegel es “elevación” una “depuración” solamente en los principios eternos de la religión, moral, familia, del Estado, de los grandes sentimientos del alma, como el amor, el honor, la dignidad, la lealtad, la amistad, que son dignos del

arte. El verdadero ideal, incluso cuando aparece bajo las formas de la pasión, lo realza ennoblece y purifica.

Lo divino no se dirige a los sentidos ni a la imaginación, sino al pensamiento o inteligencia; únicamente cuando lo divino deja de ser abstracto es susceptible de ser representado y visto. El verdadero fin del arte es representar lo bello. La contemplación de lo bello tiene por efecto producir en nosotros una fruición serena y pura, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva al alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos, la predispone a nobles resoluciones y acciones generosas por la estrecha afinidad que existe entre sentimientos y las tres ideas del bien, lo bello y lo divino. Por dicha triada (la idea del bien, lo bello y lo sublime) recorre las tres fases de la dialéctica en estos términos, la tesis equivale a la aprehensión de una idea o concepto por parte de la mente. La antítesis es la aprehensión de la idea contraria. De la contraposición de ambas resulta un avance en el esclarecimiento de la idea original pero dicha confrontación suscita un nuevo conflicto entre los dos elementos en lucha y se busca resolverlo en un plano superior: la síntesis. Los tres momentos de la idea se asimilan en los dominios de lo bello a tres formas particulares del arte, que surgen en virtud de la fuerza propia e inherente a la misma idea: el arte simbólico, el clásico y el romántico.²¹

El arte simbólico es la fase en el que la idea aún abstracta e indeterminada busca sin lograrlo, una expresión o manifestación adecuada a su esencia. Al no realizarlo se pierde en esfuerzos

²¹ Cfr. Op. Cit. P. 92

impotentes y confunde, altera y desvirtúa las formas del mundo real. Por lo que revela ausencia de personalidad, libertad y limitaciones.

El arte clásico es la fase en la que la idea ya se determina con plena conciencia de su actividad libre y encuentra en su propia esencia la forma exterior adecuada. Realiza entonces, la armonía perfecta de la idea, como individualidad espiritual y de la forma como realidad sensible.

El arte romántico es la fase en la que se rompe la armonía del arte clásico, produce una escisión de fondo y forma en sentido opuesto al arte simbólico, al encontrar insuficientes las formas del mundo externo. Es el arte del mundo interior y se caracteriza por el principio de la subjetividad infinita. Su evolución ofrece también tres fases: I) el religioso en el cual, la vida, muerte y resurrección de Cristo son el centro de las representaciones artísticas. II) La fase de la actividad humana en la cual el interés se concentra en el principio personal e individualista y las virtudes que de él emanan. Tal el arte caballeresco y las virtudes que estimula: honor, amor, fidelidad, etc.

Durante el periodo contemporáneo surge el positivismo como una corriente más de la estética que brinda nuevas alternativas al enfoque del arte, ya que no aceptará ningún tipo de conocimiento sino procedimientos empíricos o experimentales dando entrada al campo de investigación de la psicología científica, quien ha producido muchos cambios en la concepción de la estética, con ello surgen importantes escuelas y modalidades que aportarán diversos sentidos y

conceptualizaciones del arte: a) la escuela psicológica; b) La empírica o científica; c) La estética axiológica o de los valores y e) La estética crítica.

Como se ha podido ver a lo largo de una rápida historia del arte o de lo bello toda conceptualización ó Teoría del arte nace de una línea de pensamiento cuya concepción encierra en esencia, una teoría del conocimiento o sea, un cuerpo sistematizado de ideas sobre una la base de un concepto original es decir, sobre la forma de conocer y aprehender la realidad.

5.2 POR QUÉ LA PROPUESTA DE PINTURA EN LEONARDO DA VINCI CONFORMA AL MISMO TIEMPO UNA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

La proposición de Leonardo da Vinci es pues en mi opinión, una teoría del conocimiento y una filosofía del arte, toda vez que en su pensamiento se entreteje una red de conceptos que conforman una teoría de cómo conocer

La mente: es el receptáculo de la idea que por medio de la razón y gracias a la percepción del ojo emerge el conocimiento, que se ha contrastado con la naturaleza y se origina de ella misma. Este tipo de conocimiento exige la correlación que con la verdad, verdad venida del mismo fenómeno natural, entendido como acto de conocimiento, cuando por la observación se produce el construido mental; el

conocimiento de la cosa, la idea con contenido, correlación con la existencia y la verdad, con la belleza, la unidad y la bondad.

El ojo: La percepción en sí misma desde la línea del pensamiento de Leonardo conforma un concepto de conocimiento, la percepción entendida como una idea que promueve modos de conocer en este sentido, el “idealismo” de Leonardo Da Vinci conforma una metafísica que implica la toma de posición frente al mismo conocimiento para promover en, desde y para el fenómeno, la corrección de los conocimientos, corrección entendida como la contrastabilidad de la idea con la cosa esto conforma la garantía del conocimiento, y de este modo se vuelve universal y acumulativo.

La mano: Es la proposición de Leonardo frente a la teoría de lo bello, en otras palabras, la postulación del conocimiento frente a la idea de cómo hacer y reproducir la belleza en las cosas. La mano realiza a partir de la mente y junto con el ojo, la obra de arte, la materialización de un construido o de un nuevo fenómeno, fenómeno artístico. El arte: la segunda naturaleza del hombre, naturaleza creadora, actividad que lo vuelve dios al hombre.

6. BIBLIOGRAFÍA

1. Leonardo Da Vinci, Tratado de la Pintura; Ramón Llaga y Cia S.A México 1996.
2. Ibid, Tratado de la Pintura: el arte de dibujar el cuerpo humano, Grupo Editorial Gaceta, México 1985.
3. Ibid; Escritos literarios y filosóficos, Aguilar, Madrid 1930.
4. Ibid; Aforismos Espasa Calpe, Madrid 1965.
5. Jaspers, Karl; Leonardo como filósofo; Buenos Aires 1956.
6. Berence, Fred; Leonardo Da Vinci, obrero de la inteligencia, Grijalbo, México 1959.
7. Cirici Pellicer; El renacimiento en Italia, Sopena, Barcelona 1957.
8. Scheldrake, Rupert; El renacimiento de la naturaleza: la nueva imagen de la ciencia y de Dios, Paidos-Iberica; Barcelona 1994.
9. Michel Baxandall; Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1969.
10. Schubring Paul, Historia del arte: Arte del Renacimiento en Italia, Labor S.A., Barcelona 1986.
11. Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, Tecnos, Madrid 1992.