

## Descartes y la percepción visual del espacio

Mónica Uribe Flores

En el presente trabajo expongo algunos aspectos de la teoría cartesiana de la visión y su relación con la percepción de situación, distancia, tamaño y figura, las cuatro cualidades espaciales consideradas por Descartes. El motivo por el que he elegido particularmente la percepción visual del espacio radica en que mi investigación doctoral está dedicada al estudio de la representación espacial en la pintura holandesa de interiores domésticos. En este tipo de pintura se muestra una importante exploración del espacio cerrado, exploración que me parece del todo compatible con el espacio tangible que Descartes tiene en mente al tratar la percepción espacial.

En una carta de 1638, dirigida a Marin Mersenne, Descartes reconoce en Kepler a su primer maestro de óptica.<sup>1</sup> A principios del siglo XVII, Kepler se ocupó de estudiar la luz como fenómeno físico, con lo cual sentó las bases de la óptica moderna. Kepler incorporó a sus investigaciones sobre la luz importantes consideraciones sobre la visión humana, entendida como mecanismo propio de un instrumento óptico natural: el ojo. Descartes, como antes Kepler, entendió la visión en términos de cierta correspondencia entre cada punto del objeto visto y cada punto de la imagen formada en la retina. Esta concepción de la visión había sido propuesta en el siglo XI por el óptico y matemático árabe Ibn al-Haytam, también conocido como Alhazen. La Edad Media europea recibió las ideas de Alhazen y las heredó a la Modernidad, principalmente a través de los ópticos conocidos como *perspectivistas*, entre los cuales estaban Witelo, Roger Bacon y John Peckham.<sup>2</sup> Frente a la tradición aristotélica que propone que el ojo recibe imágenes que vienen de los objetos -las *especies intencionales*-, la teoría de la imagen retiniana sostiene que el ojo es el que forma las imágenes. En los discursos cuarto y quinto de *La Dióptrica*, Descartes rechaza la idea de que el alma necesite percibir ciertas imágenes semejantes a los objetos por los que son transmitidas. Los filósofos que asumen la existencia de tales imágenes, afirma Descartes, no explican cómo es que éstas son formadas por los objetos, recibidas por el ojo y transmitidas al cerebro, sino que se limitan a considerar que las imágenes son semejantes a los objetos que las transmiten.

La imagen retiniana consiste en la organización de rayos de luz que han pasado por un orificio (la pupila), provenientes de múltiples direcciones. Al ofrecer en *La Dióptrica*

---

<sup>1</sup> La carta a Mersenne es de marzo de 1638 y es aludida por Daniel Dauvois. Dauvois: 1999, p. 167.

<sup>2</sup> Lindberg: 1976, 1987.

una explicación sobre el fenómeno de la refracción, Descartes está en condiciones de afinar la teoría de la imagen retiniana, en función de una explicación geométrica de la desviación de los rayos que entran por la pupila y atraviesan medios traslúcidos que componen el ojo. Advirtamos que la teoría cartesiana de la visión se sitúa en el marco de la dualidad mente-cuerpo. El alma es la que siente, no el cuerpo. Sin embargo, Descartes toma el ejemplo de Kepler y aísla el ojo para analizar cómo se comporta en él la luz; el análisis de la refracción ayuda a entender el mecanismo de la visión.

Una aproximación audaz a la separación del ojo como instrumento óptico se encuentra en el quinto discurso de la *Dióptrica*, en el que Descartes sugiere la elaboración de una cámara oscura, utilizando como lente el ojo de un hombre recientemente muerto o bien de un animal grande, por ejemplo, un buey. Esta cámara oscura reconstruye el funcionamiento del ojo como aparato en el que entra la luz por un orificio, se refracta en un juego de lentes y termina formando una imagen que representa en perspectiva natural los objetos que están fuera de la cámara. Descartes admite que los objetos que vemos en efecto imprimen *imágenes perfectas* en el fondo del ojo, y que la comparación entre el ojo y la cámara oscura ayuda a ilustrar este hecho. El que la imagen retiniana sea perfecta depende principalmente de tres condiciones:

- El tamaño de la pupila permite la entrada a un gran número de rayos luminosos reflejados por el objeto visto.
- Los rayos que entran a través de la pupila se refractan de tal manera, que los que provienen de diversos puntos convergen en *casí* tantos otros puntos en el fondo del ojo.
- La única luz dentro del ojo es la que entra por la pupila, de tal suerte que no hay radiación que interfiera con los rayos provenientes del exterior.

Pero Descartes no encuentra razón alguna para admitir que las imágenes que formamos son completamente semejantes a los objetos que vemos. El conocimiento sensible es, en este sentido, representacional, y la semejanza no es el criterio cartesiano para la representación. La perfección de las imágenes, a la que Descartes se refiere, no es garante de conocimiento cierto. El que la imagen proyectada en la pantalla blanca de la cámara oscura y la imagen formada en el fondo del ojo se parezcan entre sí, no quiere decir que estas imágenes se parezcan a su vez a los objetos vistos. Más adelante retomaré este punto. En la segunda condición para que la imagen sea perfecta, Descartes afirma que los rayos que entran al ojo, después de refractarse, convergen *en casí tantos* puntos diversos en el fondo del ojo como puntos diversos haya en el objeto del cual

provienen. De este modo, el principal defecto de la imagen retiniana consiste en que “cualesquiera que sean las formas que tienen las partes del ojo, es imposible que causen que los rayos provenientes de diferentes puntos converjan en tantos otros puntos diferentes”.<sup>3</sup> Sólomente los rayos que provienen de un punto situado justo frente al ojo llegan al punto correspondiente, que se encuentra en el centro de la retina. De los rayos que entran de manera oblicua con respecto al centro de la pupila no todos llegan al fondo del ojo. La imagen retiniana es, por lo tanto, más definida en el centro que en las orillas. Kepler y los ópticos medievales conocían esta limitación de la visión, que también fue reconocida por algunos tratadistas italianos del arte en el Renacimiento. Por citar un ejemplo, Leon Battista Alberti, autor del primer tratado renacentista de pintura, resaltó la relevancia del rayo único que, según pensaba Alberti, proviene del centro del ojo y que es el más potente de todos los rayos visuales; a este rayo central le llamó “el príncipe de los rayos” y lo hizo coincidir en su teoría de la pintura con el punto de fuga del cuadro.

Volvamos a Descartes y los defectos de la imagen retiniana. Además de su desigual definición, la imagen es defectuosa porque está invertida y porque los objetos aparecen disminuídos y acortados en diversos grados –dependiendo de las distancias y posiciones– “de manera muy parecida a una pintura hecha en perspectiva”.<sup>4</sup> No deja de resultar extraño que Descartes hable de la perfección de la imagen, a la luz de sus defectos.

Recordemos ahora que para Descartes la capacidad de sentir no pertenece al cuerpo sino al alma.<sup>5</sup> En cada ojo se forma una imagen que es transmitida por el nervio óptico a la glándula pineal, localizada en el cerebro. Una vez que las dos imágenes retinianas en la visión binocular han pasado a la glándula pineal, constituyendo una sola imagen, el alma puede *sentir* el objeto que ha sido visto. Cuando la mente tiene una idea acerca de los objetos externos, los estímulos de luz que el ojo ha recibido están ya transformados en lo que Descartes llama una *representación*.

Hacia el final del Discurso IV, dedicado a los sentidos en general, Descartes recurre a una elocuente analogía entre la percepción de los objetos y lo que vemos en un grabado. Así como un poco de tinta bien dispuesta sobre el papel puede hacernos ver complejas imágenes de bosques o de batallas que no están sino representados sobre la superficie plana, los sentidos nos brindan imágenes que también son representaciones de los objetos materiales; como ya habíamos advertido, no tenemos razones para suponer

---

3 Descartes: 1996, p. 121 [“(…) quelques figures qui puissent avoir les parties de l’oeil, il est impossible qu’elles fassent que les rayons qui viennent de divers points, s’assemblent tous en autant d’autres divers points”].

4 Descartes, *op. cit.*, pp. 123-124 [“quasi en mesme façon que dans un tableau de perspective.”].

5 *Ibid.*, p. 109 [“On sait déjà assés que c’est l’ame qui sent, et non le cors (…).”].

que tales representaciones se basan en una semejanza real con los objetos representados. Para reforzar esta afirmación, Descartes se vale de una nueva comparación; ahora se trata de relacionar las imágenes visuales con las palabras que identificamos a partir de secuencias específicas de sonido. Al oír una palabra, sabemos generalmente qué significa, pero esto no se debe a que la palabra se parezca a aquello que designa.<sup>6</sup> Lo mismo pasa, según Descartes, con las imágenes visuales. Con el ejemplo del grabado, reconoce que, a lo mucho, lo que llega a guardar cierta semejanza entre la representación y lo representado es la figura;<sup>7</sup> es importante recordar que la figura es una de las cuatro cualidades espaciales reconocidas por Descartes. La semejanza de la figura también le parece imperfecta, debido a que, en tanto que imagen, corresponde a una representación bidimensional, siendo que la extensión del mundo material es tridimensional.

Descartes dedica el sexto discurso de *La Dióptrica* a la visión; en él asienta que la visión puede aprehender básicamente seis cualidades; éstas son la luz, el color, la situación, la distancia, el tamaño y la figura de los objetos. Aquí Descartes hace una distinción importante entre las dos primeras y las cuatro últimas cualidades; luz y color pertenecen sólo al ámbito de la visión, mientras que situación, distancia, tamaño y figura pertenecen -por lo menos- al ámbito de la visión y del tacto. Luz y color son lo que Aristóteles llamó 'sensibles propios', mientras que las cuatro cualidades espaciales son 'sensibles comunes'; los primeros se perciben con un solo sentido, los segundos requieren de más de un sentido para ser percibidos. Tanto en *La Dióptrica* como en el *Tratado del Hombre* Descartes refiere la participación que tiene el mecanismo de la visión en la percepción del espacio. En el *Tratado del Hombre* propone un modelo hipotético de hombre y describe la forma en que funciona su cuerpo. Asimismo, expone en esta obra cómo el alma de tal hombre siente cualidades como "la situación, la figura, la distancia y la dimensión y otras cualidades parecidas, que no se relacionan sólo con un sentido", sino que "son comunes al tacto y a la vista, así como, de algún modo, a los otros sentidos."<sup>8</sup>

El mecanismo de la visión requiere de la luz para empezar a operar. Si los objetos no son luminosos o no están iluminados, el ojo no puede verlos pues los rayos de luz que penetran a través de la pupila son los rayos que reflejan los objetos. La percepción visual del espacio está sujeta a la radiación luminosa. Esta afirmación, aparentemente trivial,

---

<sup>6</sup> Descartes retoma el caso de las palabras y su falta de semejanza con las cosas a las que se refieren en *El Mundo*.

<sup>7</sup> En las versiones consultadas, las palabras que corresponden a figura son *figure* (francés) y *shape* (inglés). Descartes: 1965, 1996.

<sup>8</sup> Descartes: 1990, p. 65.

cobra un sentido importante cuando se extiende al análisis de la representación pictórica del espacio. La luz es uno de los principales recursos plásticos para crear relaciones espaciales en una pintura. En sus consideraciones sobre la percepción visual del espacio, Descartes expone cómo el alma, a través del mecanismo de la visión, tiene ideas acerca de dónde se ubica un objeto, cuál es su dirección con respecto al observador, qué tamaño y qué figura tiene. Aunque estas ideas sean dudosas por provenir del sentido de la vista y, aún más, por resultar de algún modo incompletas sin la intervención del tacto, son el tipo de ideas gracias a las cuales nos conducimos en el mundo, tal como Descartes lo señala en el primer discurso de *La Dióptrica*.

Al inicio de este trabajo mencioné que Descartes trata la percepción del espacio como si éste fuera tangible. A lo que me refiero con esto es a la primacía que Descartes otorga al tacto con respecto a la visión, cuando se trata de la percepción espacial. Un ciego puede sentir mediante el tacto cualquiera de las cuatro cualidades espaciales. De hecho, para explicar cómo percibimos el espacio, Descartes recurre a la analogía del ciego que puede guiarse e identificar la ubicación de los objetos con la ayuda de un bastón, así como puede reconocer con sus manos las figuras y tamaños de las cosas. En lo que respecta a la situación y distancia de los objetos, sin duda la visión tiene un mayor alcance que el tacto, pero no por ello debemos creer que sea más atinada.

Una imagen gráfica, como un grabado o una pintura, serán para Descartes representaciones que conllevan los artificios propios de la ilusión. Sin duda el rango intelectual otorgado a la pintura por teóricos como Alberti, Da Vinci o Durero –en los siglos XV y XVI- dista del que Descartes pudo haberle asignado; sin embargo, el rango epistémico que Descartes identifica en la pintura como representación no dista, en el fondo, del rango otorgado a la visión como representación. En ninguno de estos casos podemos hablar de un conocimiento cierto del objeto; lo que más nos acerca a una relativa correspondencia entre la representación y el objeto representado es el orden geométrico propio tanto del mundo material (extenso), como de la geometría natural de la que estamos dotados en tanto que seres racionales. Considero que la verdadera diferencia entre la percepción visual y la representación pictórica no radica, en Descartes, en la imposibilidad de la semejanza perfecta sino en que, en la experiencia que tenemos del mundo material, la percepción visual está acompañada de la percepción táctil, mientras que la representación pictórica se restringe a la visión. En toda representación visual, lo único que se acerca a cierta semejanza con lo representado pertenece a un orden que la visión no puede por sí misma abarcar. Para representar la tridimensionalidad

espacial, la pintura se vale del artificio, cosa que para Descartes constituye más un engaño que un acierto. Sin embargo, las cuatro cualidades espaciales reconocibles en la percepción del mundo material son también reconocibles en la representación pictórica. Aún más, estas cualidades consideradas por Descartes –situación, figura, distancia y tamaño- ayudan a comprender y apreciar la noción de espacio que se muestra en la pintura holandesa de género. El espacio de los interiores domésticos, propio de la pintura de género, al igual que el de la teoría cartesiana de la visión, es un espacio restringido. El tamaño, la figura de cada objeto que aparece en el cuadro holandés de interiores domésticos, su disposición con respecto a los demás objetos, marca una relación visualmente coherente entre ellos y crea un espacio unitario en el que las cualidades espaciales están perfectamente articuladas por medio de recursos plásticos. La ausencia de profundidad material de la pintura, misma que para Descartes es una de las limitaciones de toda imagen, es resuelta en términos pictóricos mediante la ilusión de tridimensionalidad creada, principalmente, con el uso de la iluminación al interior del cuadro y de sus efectos sobre la percepción visual del espacio.

### **Bibliografía**

- Alberti, Leon B., 1998, *Tratado de Pintura*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Alquié, Ferdinand, 2005, *Leçons sur Descartes. Science et métaphysique chez Descartes*, La Table Ronde, Paris.
- Ariew, Roger, Dennis des Chene, et. al., 2003, *Historical Dictionary of Descartes and Cartesian Philosophy*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, and Oxford.
- Bennet, Jonathan, 2001, *Learning from six Philosophers. Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume*, Oxford University Press, Oxford, vol. 1.
- Benítez, Laura, José Antonio Robles, 2000, *El Espacio y el Infinito en la Modernidad*, Publicaciones Cruz O.S.A, México.
- Buzon, Frédéric de, Denis Kambouchner, 2002, *Le vocabulaire de Descartes*, Ellipses, Paris.
- Clark, Desmond, 1991, "Physics and Metaphysics in Descartes's Principles", en Georges Moyal (ed), *René Descartes. Critical Assessments*, Routledge, London, v. IV [The Sciences; From Physics to Ethics], pp. 43-66.
- Crombie, Alistair C., 1996, "Expectation, Modelling and Assent in the History of Optics—II. Kepler and Descartes", *Studies in History and Philosophy of Science*, Mr 91; 89-115.
- Dauvois, Daniel, 1999, *La représentation chez Descartes*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq Cédex.

- Descartes, René, 1965, *Discourse on Method, Optics, Geometry, Meteorology* [trad. e introducción Paul J. Olscamp], The Bobbs-Merrill Company Inc, Indianapolis, N.Y., Kansas City.
- \_\_\_\_\_, 1989, *El Mundo. Tratado de la luz* [ed., introducción, trad. y notas Salvio Turró], Anthropos, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 1990, *El Tratado del Hombre* [ed. e introducción, Guillermo Quintás], Alianza Universidad, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 1996, "La Dioptrique", en *Oeuvres de Descartes, vol. VI* [ed. Charles Adam y Paul Tannery], Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.
- Garber, Daniel, 2001, *Descartes Embodied. Reading Cartesian Philosophy through Cartesian Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gaukroger, Stephen, 2002, *Descartes' System of Natural Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Genancia, Pierre, 1998, *L'intelligence du sensible. Essai sur le dualisme cartésien*, Gallimard.
- Hagen, Margaret, 1986, "Natural perspective: a history of structure in the light", en *Varieties of Realism. Geometries of Representational Art*, Cambridge University Press, Cambridge, Apéndice D, pp. 299-323.
- Judovits, Dalia, 1993, "Vision, Representation, and Technology in Descartes", en David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, pp. 63-86.
- Kepler, Johannes, 2000, *Optics*, [trad. e introducción William Donahue], Green Lion Press, Santa Fe, Nuevo México.
- Lindberg, David, C., 1976, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago.
- \_\_\_\_\_, 1987, "Optics, Western European", en Joseph Strayer (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, Scribner's Sons, NY, vol. 9, pp. 247-253.
- Pastore, Nicholas, 1971, *Selective History of Theories of Visual Perception: 1650-1950*, Oxford University Press, London.
- Sabra, A. I., 1987, "Optics, Islamic", en Joseph Strayer (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, Scribner's Sons, NY, vol. 9, pp. 240-247.
- Wade, Nicholas J., 1999, *A Natural History of Vision*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Watson, Richard, A., 1995, *Representational Ideas. From Plato to Patricia Churchland*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London.
- Wolf-Devine, Celia, 1993, *Descartes on Seeing. Epistemology and Visual Perception*, Southern Illinois University Press. Carbondale.
- Yolton, John, 1984, *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Comentario a la tesis de la Mtra. Mónica Uribe Flores:

***Descartes y la percepción visual del espacio***

Andrea M. Motta Arciniega

La Mtra. Mónica Uribe Flores estudiante del doctorado en Filosofía nos presenta un avance de su tesis, consagrada al estudio de la representación espacial en la pintura de Género holandesa. Para lo cual, toma como base teórica para la exposición de su trabajo de investigación el pensamiento científico cartesiano que retoma de Kepler el tratado sobre el fenómeno físico de la luz. Descartes en 1628 se traslado a vivir a Holanda buscando que esta tierra protestante, liberal y que aceptaba las ideas de Copérnico, le permitiera alejarse de la circulación ideológica de la vieja Francia católica que con la toma de la Rochelle dio fin a la tolerancia ejercida sobre la religión protestante mayoritaria en varias ciudades francesas.

En 1637 el filósofo francés quién un año antes se traslado a Leyden (Holanda) para supervisar la publicación del *Discurso del método*, anexó a este último tres ensayos: *La dióptrica*, *Los meteoros* y *La geometría*. Los tres ensayos son una aplicación de los principios metodológicos del *Discurso* y en el proceso intelectual de elaboración de su pensamiento le preceden.

El método cartesiano que plantea como fin conducir correctamente nuestra capacidad de razonar y buscar así la verdad en las ciencias empleó, con una perspectiva interdisciplinaria, ciertos aspectos de la lógica, la geometría y el álgebra. Respecto a la geometría afirmó que está tan constreñida a considerar las figuras, que no puede ejercitar el entendimiento sin cansar grandemente la imaginación. Así, en este período y, aún con antelación, se evidencia que el tema de la óptica fue de gran interés para Descartes. *La dióptrica* es un tratado de física y matemáticas sobre la teoría de la luz y la describe como un cierto movimiento o una acción recibida en una materia muy sutil y que llena los poros de otros cuerpos. Así, la acción de esta materia sutil es impedida en mayor grado por las partículas del aire que son como blandas y están un poco separadas, permanecen sin producir mucha resistencia si no es por la intervención de las partículas del agua. Recordemos que uno de los descubrimientos científicos más importantes de este período fue la Ley de la Refracción entendida como la propiedad que tienen ciertos elementos para duplicar las imágenes de los objetos.

Entonces, en *La dióptrica* analiza el desvío que sufre un rayo de luz que pasa del aire al agua incidiendo en un punto C de la superficie plana de separación de los dos



medios. Lo que en su momento constataba este experimento era que el ángulo de incidencia era más grande que el de refracción. Por lo tanto, la teoría de la refracción describe y calcula cómo cambia de dirección el rayo de luz que pasa oblicuamente de un medio a otro de diferente densidad.

En su investigación Mónica Uribe revisa las implicaciones físicas y plásticas de la teoría de la imagen retiniana de Descartes. Atiende también la teoría cartesiana de la visión y la relación que ésta entabla con la percepción de situación, distancia, tamaño y figura. Uribe especifica el enfrentamiento de la tradición aristotélica que consideraba que el ojo recibe imágenes que provienen originalmente de los objetos, contrastándola con la propuesta cartesiana en la cual el ojo es el que da forma a las imágenes. Además, advierte que la teoría cartesiana de la visión se desarrolla según el principio de dualidad mente-cuerpo que sostiene la expresión: “el alma es la que siente, no el cuerpo”.

Uribe explica también la mecánica cartesiana de la visión y precisa las tres condiciones para que la imagen retiniana sea perfecta, según las cuales: a) la pupila permite la entrada de un gran número de rayos luminosos, b) los rayos se refractan y convergen en “casi” tantos otros puntos en el fondo del ojo y, c) la única luz dentro del ojo es la que entra por la pupila. La primera cuestión es saber si para Descartes estas tres condiciones se cumplen o no. Con este aspecto se precisan dos consecuencias que permiten considerar la problemática en torno a la relación de la teoría de la visión cartesiana en la representación del espacio en la pintura holandesa: la primera consecuencia implica que el conocimiento sensible es representacional. La segunda, la perfecta semejanza no es el criterio cartesiano para la representación. Consecuentemente, Uribe deduce que en el problema de la representación el núcleo central de la reflexión no consiste en asumir simplemente la semejanza o la diferencia con el objeto referido sino que resulta igual de importante revalorar la experiencia de la percepción visual y táctil teniendo como modelo la representación pictórica.

La visión y el tacto aprehenden los fenómenos del mundo a través de las seis cualidades sensibles, luz, color, situación, distancia, tamaño y figura; se trata de las mismas cualidades que el pintor conjuga en el lienzo. Por otra parte, son elementos estudiados, tratados y expresados por las diferentes escuelas y técnicas de la creación plástica en general. Concretamente, Uribe toma el caso de la pintura de Género holandesa para relacionar la realidad sensorial de lo visual y de lo táctil en la percepción de los objetos con el esquema que la pintura da a dicho fenómeno. Así nuestra investigadora destaca la concepción cartesiana de artefacto, es decir, se detiene a analizar

como en esta técnica pictórica la condición tridimensional del mundo se expresa bajo simulación.

La idea de artificio es antigua en el discurso teórico sobre el arte y filosóficamente puede relacionarse con el principio epistémico que considera el principio de Verdad (que implica a su vez el de falsedad) como fin regulador en la valoración de los procesos cognitivos. Preguntar si ¿el arte es fuente o no de conocimiento? Nos sitúa en el antiguo y actual debate entre mente-cuerpo, razón-sensación, análogo por naturaleza al discurso filosófico que tiende a priorizar el desarrollo y la influencia de la ciencia en el conocimiento sobre las perspectivas y las prácticas que ofrece la creación artística en general. Por lo tanto, la pintura de Género holandesa es un modelo ideal de estudio para aplicar los postulados básicos de la geometría-física cartesiana y de su doctrina racionalistas acerca de la figura y su representación, en particular, porque la pintura de Género renuncia en su expresión plástica al discurso de orden intelectual. Por el contrario, tal desarrollo plástico ofrece a los sentidos una perspectiva compleja de lo simple ya que los cuadros repiten escenas en las cuales se aprecian espacios habitados por personajes que expresan con mesura y contento sus tareas cotidianas.

El tratamiento del espacio en la pintura de Género holandesa es íntimo, desprovisto del recurso decorativo, no alude al mito ni a la leyenda, incluso no retrata figuras históricas o literarias. Esta tendencia pictórica nace y florece en el ambiente de un país de costumbres burguesas en el cual el arte ha dejado de lado la protección del Estado y de la Iglesia, por esta razón los historiadores del arte afirman que este género no postula ninguna ideología que se coloque por encima del objeto representado, de tal forma, que en sus cuadros el hombre tiene el estatus de un simple habitante de la tierra. La apreciación de esta tendencia plástica tiene como consecuencia consideraciones que pueden seguirse a través del discurso cartesiano, por ejemplo, la importancia y la función de la figura como elemento semejante entre la representación y el objeto que apela: « la figure humaine et son entourage matériel acquièrent à cette époque égalité de rang dans la représentation. Dans ce milieu consistant d'objets, l'homme devient fortement objectif. »<sup>1</sup>

Aunque las pinturas de Vermeer son consideradas los más bellos ensayos de la época en cuanto al manejo de la luz, prácticamente, cualquiera de los cuadros clasificados dentro de este género podría ilustrar el comportamiento de los elementos que constituyen la teoría de la imagen retiniana en cuanto a la concepción visual de la luz y

---

<sup>1</sup> Miklós Mojzer, *Tableaux de Genre Hollandais*, Corvina Budapest, Budapest, 1967, p. 7.

del espacio cartesiano. Así por ejemplo, el cuadro de Hendrick Terbrugghen (1588-1629), *Garçon allumant sa pipe*, representa a un joven aprendiz de soldado iluminando su pipa con la luz proveniente de una vela. El tema de la pintura es tan simple que bien podría pasar por fragmento de una obra mayor. El sentido de la pintura comienza, termina y permanece en el instante del momento pictórico capturado en el personaje y en el claro-oscuro que a su vez delimita el contorno espacial de los objetos.

Finalmente, aunque para Descartes dichas apreciaciones nos sitúan en el ámbito del artificio y de la ilusión; la investigación ***Descartes y la percepción visual del espacio*** es un trabajo importante ya que posibilita nuevas formas de mirar la relación entre la filosofía y el juicio epistémico que puede dársele a la pintura. Este trabajo parte de la consideración de que Descartes discute el rango epistémico de la imagen plástica como representación a partir de la analogía de la visión proyectada también en la representación. Lo que nos recuerda, según la interpretación que hemos realizado de esta tesis, la meditación cartesiana en la cual compara la inspiración de Dios sobre la creación humana con el ejercicio de perfección y error en la experiencia cognitiva de los hombres. Ambos aspectos los desarrolla según las ideas de artífice y de artificio y pueden repercutir al valorar la representación visual y táctil de los objetos como una copia imperfecta de la realidad tridimensional. En la “Meditación cuarta. De lo verdadero y de lo falso” de *Meditaciones Metafísicas*, Descartes desarrolla la noción de artífice al explicar que el error del que se es capaz al discernir de lo verdadero y de lo falso, no es infinita. Se afirma que el error no es simple carencia de perfección, sino la privación del conocimiento. Pero en la medida en que según la naturaleza de Dios éste deposita en los hombres facultades perfectas, se compara la acción divina con la idea de la creación perfectible del artista que en principio debe sobrepasar la condición de semejanza imperfecta en la representación visual de los objetos.