



La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer

Pierre F. Chateau¹

Recibido: 1 de abril de 2018 / Aceptado: 7 de agosto de 2018

Resumen. En base al análisis en conjunto de dos pinturas de Jan Vermeer, examinando sus elementos compositivos y los objetos que representan, junto con la utilización de bibliografía académica sobre el pintor y el arte holandés del siglo XVII, se propone un estudio sobre los problemas que estos cuadros plantean al observador y las relaciones que pueden establecerse entre este, el pintor, y la imagen, entre las partes y el todo. Nuestra propuesta es que Vermeer muestra que la pintura construida en base a la perspectiva es tan ilusionista y manipulada como la visión del mundo que tenemos en los mapas, cartas y globos, todos representados en los cuadros analizados, donde el pintor parece ser uno de los primeros en darse cuenta que estos son una distorsión del mundo y no su representación. Esta autoconciencia del propio quehacer que encontramos en Vermeer produce que el tema de estos dos cuadros, analizados en conjunto, sea nuestra propia visión y sus problemas cuando se enfrenta a distintos dispositivos visuales.

Palabras clave: Vermeer; visión; representación; ilusión; realismo; dispositivos.

[en] The piece and the whole. Studies about vision on two paintings by Jan Vermeer

Abstract. Based on the joint analysis of two paintings by Jan Vermeer, examining their compositional elements and the objects they depict, along with the use of academic literature about the painter and Dutch art of the seventeenth century, a study is proposed on the problems that these paintings raise to the observer and its relations with the painter and the image, between the pieces and the whole. Our proposal is that Vermeer shows that painting based on perspective is as illusionist and manipulated as the vision of the world that we have in maps, charts and globes, all represented in the paintings analyzed here, where the painter seems to be one of the first to realize that these are a distortion of the world and not its accurate representation. This self-awareness of its own practice that can be found in Vermeer, produces that the subject of these two paintings, when analyzed together, is our own vision and its problems when faced with different visual devices.

Keywords: Vermeer; vision; depiction; illusion; realism; devices.

Sumario: 1. Introducción. 2. Perspectivas de análisis. 3. Los objetos y los cuadros. 4. Las partes y el todo. 5. La visión dislocada. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Chateau, P.F. (2019) La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), 147-163.

² Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile)
E-mail: pchateau@gmail.com

1. Introducción

Sobre la pintura de Vermeer se ha escrito bastante y variado. La razón de esta diversidad de interpretaciones y aproximaciones es resultado, en gran medida, de la ausencia de documentos escritos del propio pintor, y de la escasez de testimonios contemporáneos sobre su vida y obra. A esta ausencia de textos escritos se suma una prolífica producción visual que dejaron los artistas holandeses del siglo XVII, motivando la elaboración de interesantes hipótesis sobre su construcción, contenido y recepción. Para este trabajo nos centraremos en dos obras específicas: *El Astrónomo* (1668) [Fig. 1] y *El Geógrafo* (1669) [Fig. 2], dos de las únicas tres obras fechadas por el pintor (siendo la otra *En Casa de la Alcahueta*, de 1656), y usualmente consideradas como obras complementarias en fabricación y tema.



Figura 1. Jan Vermeer, *El Astrónomo*, óleo sobre tela, 1668.

(Musée du Louvre, Paris. Inv. RF 1983–1928. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/00e/Johannes_Vermeer_-_The_Astronomer_-_WGA24).

Las razones que permiten hacer un trabajo interpretativo conjunto de ambas pinturas son variadas y metodológicamente contundentes, además de la evidente similitud de la actividad que representan. La primera, es que se trata de las únicas obras de Vermeer cuyos protagonistas son hombres. Segundo, se expusieron juntas hasta 1729, y con *Mujer sentada tocando la espineta* (1675) y *Mujer de pie junto a la espineta* (1670-1672) son las únicas piezas que, en el catálogo de las pinturas de Vermeer de Walter Liedtke, son identificadas como una pareja de pinturas que pueden haber sido un par colgante (*pendants*) (Johnson y Sethares, 2017, p. 1): ambas junto a su contraparte son de similar tamaño y tema (dos mujeres frente al mismo instrumento, y dos hombres de ciencia). En tercer lugar, recientes estudios basados en software para analizar la densidad y el patrón de hilos que componen

la tela han encontrado similitudes en su distribución (medidos en hilos/centímetro) y consistencia, en donde presentan las mismas irregularidades materiales. Este análisis aporta evidencia científica de que se trataba de la misma tela y que el pintor los consideraba a la vez como parte y contraparte de un mismo trabajo (Johnson y Sethares, 2017, p. 1) y, como argumentaremos, de una misma idea.

La ausencia de fuentes escritas del pintor y, en general, su escasez en la Holanda de este siglo, hacen posible y obligatorio un análisis casi puramente hermenéutico de las imágenes que se presentan, liberándose de la comprobación de las conclusiones en documentos escritos, como usualmente se hace. Por esta razón, en base al análisis de ambas pinturas en conjunto, estudiando los elementos compositivos que contienen y los objetos que representan, junto con la utilización de bibliografía académica sobre el pintor y el arte holandés del siglo XVII, se propone un estudio sobre los problemas que estos cuadros plantean al observador y las relaciones que pueden establecerse entre este, el pintor, y la imagen.



Figura 2. Jan Vermeer, El Geógrafo, óleo sobre tela, 1668-1669.

(Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Germany. Inv. RF 1149. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Geographer#/media/File:J._VERMEER_-_El_ge%C3%B3grafo_\(Museo_St%C3%A4del,_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno,_1669.jpg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Geographer#/media/File:J._VERMEER_-_El_ge%C3%B3grafo_(Museo_St%C3%A4del,_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno,_1669.jpg))).

2. Perspectivas de análisis

Para acercarse a los cuadros, hay que considerar que fueron pintados en una década distintivamente peculiar. Fue cuando Luis XIV, rey de Francia, mandaba a erigir un observatorio astronómico en París [1667-1672]. Paralelamente, en 1668, el joven Isaac Newton perfeccionó el telescopio reflector inventado en 1663 por James

Gregory y hacía ya más de un decenio que Christian Huygens había descubierto en La Haya el sexto satélite de Saturno con su telescopio. Al mismo tiempo, la Historia Natural toma un protagonismo capital durante el siglo XVII mediante la observación, clasificación e ilustración del mundo natural en diversos dispositivos visuales que funcionaban a la vez como herramientas de conocimiento en un mundo en exploración (Freedberg, 2002, p. 3). Esta atención a la observación y estudio del mundo natural ha sido comentada y expuesta por extenso en los ya canónicos trabajos sobre el arte holandés de este siglo, que han transcurrido principalmente entre el supuesto carácter alegórico y aquél descriptivo de estas imágenes.

Debate rastreado hasta Hegel, este ha sido señalado como el primero en ofrecer una explicación a la supuesta distinción del arte holandés de este siglo en base a su fe protestante y sociedad burguesa (Shwartz, 1991 p. 8), juicio compartido, con pocos matices, por Johan Huizinga (en *La Civilización Holandesa en el siglo VII*, publicada por primera vez en holandés en 1941) donde aseguró que Holanda se mantuvo aparte del desarrollo del Barroco europeo. Y también Simon Schama (en *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, de 1987, todavía no traducida al español), quien sostuvo que, durante el Barroco, este territorio mantuvo un estatus especial y “precoz” (de Vries, 1991a, p. 253).

Este enfoque sigue también en Eugène Fromentin (en *Les Maîtres d'autrefois*, de 1876) quien aseguraba que el pintor no tenía otra motivación más que la pura necesidad artística de representar la realidad, postura que en el siglo XX encuentra a la vez respuesta y apoyo. Del otro lado, E. de Jongh, sugirió en cambio que la intención de estos artistas fue “*tot lering en vermaak*” (instruir y deleitar) (Sluijter, 1991, p. 175), en la medida en que muchas de sus obras poseen una cualidad que podemos llamar “*moral cognition*”, mediante una reconciliación entre verosimilitud y mensajes morales (Schwartz, 1991, p. 11). La respuesta a esta mirada vino dada por Svetlana Alpers en su clásico libro *El Arte de Describir. El Arte Holandés en el siglo XVII* (de 1983, y publicada por primera vez en español en 1987), donde argumenta que el propósito de los pintores holandeses fue incrementar el conocimiento visual de la realidad, en conjunto con otras prácticas visuales como la botánica, el dibujo y la geografía, donde habrían reemplazado el interés en un tema signifiante por la atención en los significados de la representación en sí misma.

Lo cierto es que el objetivo legítimo de aumentar nuestro conocimiento de una obra reconstruyendo el contexto en el que fue creada para funcionar (Hecht, 1986, p. 173), no debe caer en extremos. La tentación es grande, porque la pintura holandesa parece proveer evidencia (visual) sobre cuestiones históricas que fascinan hoy y de las cuales las fuentes documentales dicen tan poco, como la vida cotidiana y la cultura material. Incluso los propios contemporáneos a menudo alabaron a los pintores holandeses del siglo XVII por su habilidad en “*stofuitdrukking*” (la proyección de materialidad a través de la convincente representación de texturas y superficies), y nuestras propias necesidades y valores nos llevan a ensalzarles por su talento en lo que puede ser llamado “*maatschappijuitdrukking*” (la proyección de una sociedad desaparecida a través de la convincente representación de su realidad física y social) (de Vries, 1991b, p. 3).

De hecho, el único texto importante en este sentido, *Lof der schilder-konst* (En alabanza de la pintura), de Philip Angel y publicado en 1642, definió al pintor como un respetado artesano, cuestión que debió ser totalmente aceptable para sus contemporáneos, considerando la importancia de los otros dispositivos visuales sobre

los cuales los autores citados han escrito. Siguiendo con los términos en holandés, pocas veces traducibles a lengua española, encontramos una curiosa sentencia sobre el área fundamental del pintor: “*Schin sonder sijn*” (apariencia sin ser). Este principio rector habría sido en Holanda similar a la conocida fórmula latina “*ut pictura poesis*”, que aquí parece estar ausente (Sluijter, 1991, p. 181). Es más, el autor no pide que la pintura posea las cualidades de la poesía, como inteligencia, sabiduría, o alguna pretensión intelectual (aunque la tenga para nosotros ahora); sino que “*Vloeyende ende eyghentlijkcke by een voeghende gheest*” (capacidad para combinar cosas fluida y naturalmente), donde aquello que representa debe ser completamente comprensible para el observador, con el máximo énfasis en la capacidad mimética de los objetos para que puedan parecer como reales, pero sin serlo (apariencia sin ser) (Sluijter, 1991, p. 182).

La exageración de objetos, características y estereotipos sociales es fundamental para nuestro análisis y constituye nuestro punto de partida. El teatro y la pintura estaban poblados de estereotipos exagerados, los cuales no derivaban de la realidad, sino de una sinopsis esquemática de prejuicios comúnmente aceptados *sobre* la realidad, cosa bien distinta. Sin embargo, este tipo de representaciones han sido denominadas “realistas” como si ilustraran situaciones cotidianas de manera confiable (de Vries, 1991, p. 220).

Aún más, esta unión de factores dentro del plano pictórico se repite a una escala mayor. Lo singular del arte holandés no es haber tratado sobre campesinos o taberneros, como se ha insistido. La peculiaridad es que estos temas se hicieron al lado de aquellos bíblicos y mitológicos en igual importancia (de Vries, 1991, p. 212). Y, con esto, desplegó un rango sin precedentes de temas que en otros países se desarrollaron más tarde gracias a su ejemplo (y quizás a eso se refirió Schama cuando llamó “precoz” a este arte). De hecho, la mezcla de géneros era bastante común en el arte holandés, por lo que hablar de una pintura “puramente” alegórica o descriptiva no tendría mucho sentido (Smith, 2009, p. 81).

Este malentendido puede ser rastreado hasta la pintura de género holandesa de los siglos XVI y XVII, pues su producción masiva resultaba en una inevitable repetición de motivos tradicionales. En consecuencia, un factor a considerar para percibir el proceso gradual de no comprensión del sentido didáctico de las imágenes de género (cuando lo tienen), se debe a que se volvió muy común la omisión de claves unívocas de interpretación en el plano pictórico. Esto, sostenemos, es lo que sucede en las dos pinturas de Vermeer que aquí se analizan.

La pintura “realista” es resultado de transformaciones en segmentos de la realidad observados y unidos en nuevas entidades, donde el proceso creativo consistía en acusar contrastes, seleccionar modelos, poner acentos, inventar combinaciones y manipular modelos (Read, 1979, p. 63). Escoger trozos y partes de la realidad y utilizarlos para ilustrarla interpretativamente en un conjunto coherente (de Vries, 1991, p. 222). ¿De dónde viene, entonces, el malentendido y mal uso del concepto? Cuando se considera a las imágenes exclusivamente como “reflejos de”, y no como objetos de reflexión, que poseen significados e intenciones y no simplemente “representan” cosas ya existentes, sino que producen otras (teorías, comportamientos, razonamientos). El realismo, generalmente entendido como una copia fiel y no manipulada de la realidad (como si esto fuese viable), hay que concebirlo aquí como un conjunto de factores que posibilitaron la *ilusión* de realismo, tal como señalan los vocablos y frases holandesas mencionadas y, a menudo, olvidadas.

¿Cómo sucede esto? Porque desde el momento en que la perspectiva pictórica (matemática, infinita y racional, en los términos de Erwin Panofsky) no se corresponde con la visión natural humana, cualquier pintura hecha a su modo no puede ser considerada realista sino más bien como un artificio que crea esa ilusión. Lo interesante, es que como la propia pintura intenta esconder los medios (como la perspectiva) que la hacen posible y visible, olvidamos que se trata de un espacio ficticio e irreal, y lo naturalizamos cuando lo aprendemos (Edgerton, 2009, p. 3). Perspectiva significa “ver a través”, y por esta razón, por ver a través de ella, no somos conscientes de su sistema operativo y miramos los objetos que aparecen dentro de este sistema como si fuesen la verdad en sí misma: ¿Cuán verdadera puede ser la profundidad en pintura, dado que se trata siempre de la ilusión de profundidad? Y ¿cuán profunda puede ser la verdad en pintura, si esta es una superficie bidimensional? (Grootenboer, 2005, p. 35). Así, la única cosa de la cual la pintura realista es responsable, si decidimos mantener el término, es de ser un testimonio de la visión, mucho más que de los objetos representados.

Nuestra propuesta, es que Vermeer utiliza este problema y nos manipula al intentar mostrarnos que la pintura construida en base a la perspectiva es tan ilusionista y manipulada como la visión del mundo que tenemos en los mapas, cartas y globos, donde el pintor parece ser uno de los primeros en darse cuenta que estos son, de hecho, una distorsión del mundo y no su representación.

Consecuentemente, no creemos que lo que esté en juego en estas dos obras de Vermeer sea la querrela interminable entre pintura alegórica y pintura realista. Vermeer era consciente, como se demostrará, que la pintura es artificio y nunca representación fidedigna de la naturaleza que, de hecho, se nos encuentra vetada en ambas obras por la ventana-espejo del cuadro-habitación. Lo que está en juego en las obras, y el verdadero problema que plantean, es la visión que la pintura exige en relación a los otros dispositivos visuales que también demandan su propio modo de ver, y que encontramos tematizados en los objetos representados.

El pintor juega con nuestra concepción del espacio haciendo uso de las técnicas de representación espaciales disponibles en su momento. Nunca muestra únicamente aquello que vemos, sino también las condiciones que hacen posible lo que vemos y *en* las cuales vemos. Los cuadros tematizan la función y disposición de la visión, recurriendo a otros dispositivos y a la atención sobre sus propias condiciones y limitaciones. Lo relevante aquí no es lo que la imagen significa (con o sin nosotros), sino lo que la imagen quiere y hace (de nosotros), porque el significado de esta nunca es solamente aquel de los objetos que se presentan en su superficie.

3. Los objetos y los cuadros

En *El Astrónomo*, vemos un tapiz/mantel sobre la mesa, que se encuentra en un primer plano y ocupa más de la mitad de este. Es representado en gran volumen y color, aparentemente con motivos floreales. Muy similar a aquél presente en *El Geógrafo*, *La Carta de Amor*, *Alegoría de la Fe*, y *La Encajera*, y la función espacial que cumple parece ser análoga, eliminando el espacio bajo la mesa, tanto, que no podemos “ver” el suelo, mostrándonos solo la parte inferior del muro a través de los recovecos de la silla, en el costado derecho. Algo similar sucede con el techo, cuya representación también se nos veta.

El espacio libre del tapiz/mantel, lo llena el vestido del personaje. Al parecer es un “*Japonsche rok*” o *bayat*, especialmente reservado para académicos y científicos y aparece con insistencia en diversas pinturas que representan a geógrafos, artistas, astrónomos, médicos y eruditos en general.

La ventana parece similar a la del *Geógrafo*, pero presenta una decoración y coloración distinta, con ese círculo en el medio en tonos amarillos y rojos. Puede ser la razón por la que esta pintura es radicalmente más oscura que su par, a pesar que esta ventana no tiene cortinas, y la luz parece concentrarse en el rostro del personaje y los objetos frente a él, sobre la mesa.

Estos objetos corresponden a un libro abierto, un globo celeste y un astrolabio [Fig. 3]. Detrás de este último, hay más libros. El que está abierto sobre la mesa, se ha identificado como *Sobre la Astronomía y la Geografía*, de 1621, escrito por Adriaen Metius, abierto específicamente en el libro III “Relativos a la investigación o de la observación de las estrellas”, en cuya página izquierda aparece un astrolabio similar al que está debajo del globo celeste. El libro era destinado al profesional y aficionado como una guía práctica para el uso de instrumentos relacionados con el estudio de la astronomía y la geografía. La página abierta de este es la sección “Uno puede aprender a medir el cielo a través de ciertos instrumentos geométricos, de la situación que las estrellas tienen de acuerdo con su longitud y latitud”, que comienza con una breve discusión sobre los orígenes de la astronomía (Welu, 1986, pp. 263-267).



Figura 3. Jan Vermeer, El Astrónomo. Detalle.

Este astrolabio fue hecho por Willem Janszoon Blaeu, mismo autor del mapa en el muro del *Geógrafo*, el cual posee los nombres de los signos zodiacales (Huerta, 2005, p. 26). Estos signos aparecen representados en el globo celeste, en la misma mesa y sobre el cual el astrónomo extiende su mano. Este ha sido identificado como obra de Joost de Hondt (Jodocus Hondius), pintor, grabador y cartógrafo holandés (1563-1612). Las constelaciones que se alcanzan a detallar son la Osa Mayor (izquierda), el Dragón y Hércules (centro) y la Lira (derecha) (Schneider, 2010, pp. 75-77).

Sobre el mueble, y por su forma, parece haber una carta (mapa) de estrellas compuesto por dos discos, en los extremos superiores, que giran sobre un eje en común, y que sirve para mostrar las estrellas visibles en todo espacio de tiempo. Bajo él se encuentra la inscripción de la fecha y el nombre de nuestro pintor.

Finalmente, a la derecha encontramos otro cuadro, un cuadro dentro de un cuadro, visible únicamente su mitad izquierda. Esta obra es identificada como “El Hallazgo de Moisés”. En la tradición judeocristiana, Moisés es considerado el más antiguo geógrafo, por liderar al pueblo hebreo durante su exilio por el desierto, y era visto como el santo patrono de aquel tipo de ciencia que no buscaba el conocimiento a través de la observación y el experimento, como exigía el nuevo siglo, sino en la atenta lectura de los textos antiguos. Hay que sumar a esto, que en la misma tradición el nacimiento de Moisés fue precedido por un evento astronómico (Welu, 1986, pp. 263-267).

Sobre el *Geógrafo*, la disposición de los elementos es casi igual, excepto por la silla situada junto a la pared del fondo, a la derecha del cuadro, lo que permite ver más del suelo. En su lugar encontramos un baúl café, dispuesto perpendicularmente sobre el plano. Este, con una superficie más clara en su parte central muestra, justamente lo que fue ocultado: el pintor habría borrado algo (¿papel?), que adivinamos por la superficie decolorada y los contornos del mueble. En su esquina superior derecha, identificamos una pequeña escuadra para medir.

La ventana ahora es doble, lo que explicaría por qué la habitación es más iluminada que en su contraparte, y, en su parte superior vemos cómo una línea negra interrumpe su vista de forma horizontal. Este objeto sería una Vara de Jacob, conocida como ballastella, cruz geométrica o varilla de oro, un instrumento de medición desarrollado hacia el siglo XIV con el propósito de medir el ángulo de elevación del sol y las estrellas respecto al plano, usada por marinos, geógrafos y astrónomos por igual.

Sobre la mesa, además del tapiz con casi el mismo objetivo que en el *Astrónomo*, encontramos objetos privativos de la geografía. Rollos de papel que, sospechosamente, nada muestran (escrito o dibujado), igual que el papel que vemos sobre el suelo [Fig. 4].



Figura 4. Jan Vermeer, El Geógrafo. Detalle.

En las puertas del mueble, al parecer el mismo que encontramos en el *Astrónomo*, ya no hay nada. Encima, en cambio, encontramos más libros y otro globo, ahora terrestre, al parecer fabricado por Henricus Hondius, hijo del creador del globo celeste en la otra pintura [Fig. 5]. A su derecha, sobre el muro del fondo, encontramos ahora la fecha y nombre de Vermeer, inscritas en el otro cuadro en el propio mueble (Welu, 1975, pp. 529-547).

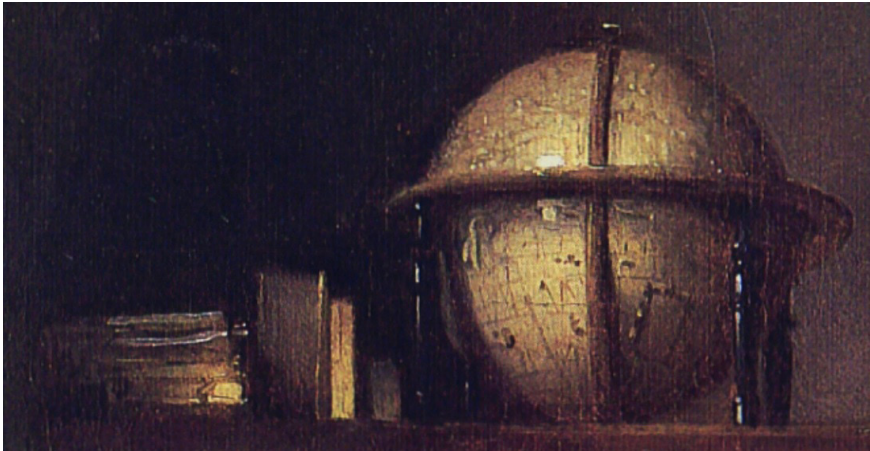


Figura 5. Jan Vermeer, El Geógrafo. Detalle.

Finalmente hallamos en la parte derecha del cuadro, sobre la pared del fondo, (otra vez) un cuadro, que también es visible solo en su mitad izquierda. Sin embargo, no se trata de una pintura sino de un mapa, una carta geográfica, más acorde al tema de la propia obra [Fig. 6]. Este mapa con orientación poniente, muestra parte de Europa, el mar mediterráneo y el norte de África. En su parte superior encontramos el océano atlántico y diversos dibujos de naves e islas. Sobre ellas, como título, las palabras “Oceanus Occide[ntalis]”. Aparentemente se trata de la parte del mundo que oculta el globo terráqueo, que, en correspondencia, señala el “Oceanus Orientalis”, y que a su vez no muestra el mapa. Eso último, aunque paradójico, no es extraño. Motivaciones históricas y económicas para el comercio marítimo influyeron profundamente en el arte holandés, donde a veces la historia, la geografía y las artes funcionan como un paradigma de conocimiento (Freedberg, 1991, p. 383). Las representaciones visuales cartográficas, geográficas, astronómicas, pictóricas y botánicas eran consideradas además como “tokens”, de valor real y material, objetos de investigación, observación y análisis, donde no se debe olvidar que son resultado directo de las exploraciones de grandes compañías marítimas que, a su vez, también ocupaban estos dispositivos de información visual (Freedberg, 1991, p. 404).



Figura 6. Jan Vermeer, El Geógrafo. Detalle.

Luego de describir detalladamente los objetos que se muestran en ambas obras, debemos mencionar aquello que, extrañamente, ocultan. Y esto es, justamente, lo que inicia nuestra problematización de las pinturas de Vermeer.

4. Las partes y el todo

Para tratarse de un cuadro de astronomía y otro de geografía, sospechosamente no muestran el lugar usual que tienen este tipo de representaciones. No hay espacio exterior, como prueba y lugar donde se pone en evidencia aquello que se señala. Llama la atención que los dos personajes se dediquen a la representación de distintos espacios (el celeste y el terrestre) y, sin embargo, ambas dimensiones quedan fuera del cuadro, borrándose toda referencia a alguna de ellas y sustituyéndose por el espacio ficticio de la propia pintura. Aparentemente, se nos pide que reconstruyamos toda la visión de ambas disciplinas solo a partir de los elementos con los cuales trabajan y que hacen posible su propia existencia, y no a los cuales refieren.

Más aún, en ambas pinturas el primer plano se suprime. Esto indica que la información visual no se encuentra ahí (no la principal) sino que “más allá”: ese es el

propósito fundamental del tapiz/mantel en ambas obras. En el fondo, lo que el cuadro pide es que olvidemos ese plano y nos “adentremos” en la habitación, pero al mismo tiempo esto es imposible, en la medida en que no hay “más allá”. No encontramos puertas ni ventanas, sino objetos que nos detienen y señalan que todo lo que hay en la habitación corresponde a esas partes dispuestas en su interior.

Este artilugio, que por un lado induce un sentido de profundidad y por otro revela la innegable bidimensionalidad de la tela, es lo que sostiene todo lo representado, pero es usualmente excluido de la propia representación. Como sabemos, la pintura en el siglo XV alumbró un cierto tipo de verdad, la perspectiva. Desde sus inicios, esta se ha manifestado como divisora del espacio natural correspondiente al observador (perspectiva naturalis) y el espacio artificial de la pintura (perspectiva artificialis) y, por ende, también divide las propias pinturas entre perspectivistas y no perspectivistas, entre aquellas realistas y no realistas, donde, paradójicamente, el criterio de realidad está dado por la maestría del artificio (Grootenboer, 2005, p. 3).

Lo que encontramos en Vermeer es una drástica utilización de esta técnica (ejemplificada en su uso ya probado de la Cámara Oscura) y a la vez su propia relativización. En lo primero, ha sido demostrado que la perspectiva fue tan estudiada, analizada, criticada y ejecutada en la pintura holandesa del siglo XVII que lejos de una copia fiel de la realidad el espacio del cuadro se levanta como una gran ilusión, una gran mentira. Está hecha para otorgar la *idea* de tridimensionalidad en el espacio bidimensional de la tela, milimétricamente calculada y proyectada en el plano (Kemp, 1986, pp. 237-252). Por otro lado, esta misma ilusión sostiene todo lo que está representado, que de otro modo no podría serlo. Grotenboer planteó que la pintura es un modo de pensamiento y que la perspectiva sirve como su retórica: es a la vez un modo de pensar y reflexionar (sobre el espacio, el tiempo, la superficie, la pintura, la visión, el arte) y un sistema de persuasión que nos convence de lo que la pintura muestra, mientras provee un método para lo que pensamos en (y con) ella (Grotenboer, 2005, p. 31).

En Vermeer, además de encontrar eso, hallamos también su contraparte. La multitud de objetos obliga a desplazar la visión, a dislocarla, de un lugar a otro del cuadro-habitación que para estos efectos funciona como un mismo y único espacio. Más aún, sabemos que en las pinturas de Vermeer todas las habitaciones son una y la misma (Steadman, 2005, p. 287), y que en el propio siglo XVII su práctica artística era entendida en términos de ilusionismo/realismo. Recordemos los vocablos holandeses que citamos anteriormente: “instruir y deleitar”; “la proyección de materialidad a través de la convincente representación de texturas y superficie”; “la proyección de una sociedad desaparecida a través de la convincente representación de su realidad física y social”; “apariencia sin ser”; y “capacidad para combinar cosas fluida y naturalmente”, todas giran sobre este punto central. Y habría que añadir otro, el libro de Samuel van Hoogstraeten *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678), que discute sobre la manipulación de la realidad y la tendencia a crear ilusiones (trompe l’oeil) como la cámara oscura, que no era solamente una pequeña caja con un lente, sino que la consideraba como un medio para “hacer visible el mundo” al revés (Wadum, 1998, p. 204).

Volvamos a los objetos dispuestos (muro, cuadro, globos, ventana, mantel, mesa, silla, astrolabio, mapa, libro, pergaminos) ¿Se muestran solo partes de estos o su totalidad? Precisamente, encontramos que estos siempre están incompletos respecto a la cara que “debiesen” revelar: el mapa muestra lo que el globo terráqueo oculta;

el astrolabio hace lo propio con las constelaciones que el globo celeste no muestra; en una ventana vemos la parte que la otra esconde; las sillas están dispuestas de la misma manera, pues mientras una nos deja ver a través de ella (*El astrónomo*), la otra resalta que, detrás suyo, no hay nada (*El Geógrafo*); en la primera obra el piso se nos esconde, en la segunda lo vemos. Más todavía, las zonas vacías (de objetos), están, de hecho, llenas de pigmento. Y es que esta dinámica de mostrar y ocultar, velar y develar, es patente en las dos obras y en todo nivel, desde sus elementos técnicos (invisibles) hasta la superficie pintada (visible).

Si seguimos cuestionando la representación, encontramos que los cuadros, en realidad, no otorgan ninguna coordenada espacial. La única, la encontramos paradójicamente en la parte del cuadro (*El Geógrafo*) que no corresponde a un cuadro, sino a un mapa. Pero tampoco podríamos decir que se trata de un mapa real, sino uno pintado que, además, requiere siempre de la palabra escrita, en la medida en que su utilidad radica en que pueda a la vez ser mirado y leído, en su exactitud y su información (Stoichita, 2000, p. 171). Su utilidad en la representación del *Geógrafo* pasa por cuestionar las fronteras de la representación, donde la tridimensionalidad (ilusoria) del cuadro-habitación, nuestra tendencia ya naturalizada a “ir más allá” de la propia superficie se ve, de pronto, interrumpida por la bidimensionalidad del mapa que exige otra mirada. Y esta última, luego, vuelta a interrumpir por la mirada “tridimensional” que exige el globo terráqueo, que considera la variante “tiempo”, como una escultura, pero que es imposible de realizar por estar pintado.

Y así debemos desplazar nuestra vista, aunque sea paradójico, entre distintos tipos de visión. No hay un solo lugar seguro en la imagen y, por consiguiente, no hay un solo modo de ver del que podamos echar mano para resolver el ejercicio. La pérdida del punto de vista central (el lugar fijo del observador) queda sustituida por la multitud de espacios y la evidencia de la visión y sus múltiples modos. Se trató de abolir su privilegio producido por la perspectiva central como estructura fundamental de la pintura, como el cuadro dentro del cuadro, y como los demás modos de visión representados. El artificio de una ilusión es reemplazado por la experiencia técnica de la visión manipulada en múltiples dispositivos. Porque, si no lo hemos resaltado lo suficiente, todos los objetos dispuestos en el plano pictórico son instrumentos para la creación de dispositivos visuales distintos: astrolabio, escuadra, cruz geométrica, globo celeste y terráqueo, mapa, pergamino, libro, ventana y, por supuesto, el cuadro dentro del cuadro. Lo que hace Vermeer es, a la vez, sacar a luz dos mecanismos de conocimiento espacial (tres, si consideramos la propia pintura como uno de ellos), y exigirnos una visión acorde a ellos.

Se trata una visión que se desplaza por la superficie dejándose, paradójicamente, engañar por la profundidad que demanda el cuadro moderno, porque la perspectiva no solo cambió la forma en que representamos lo que vemos, también hizo lo propio con cómo vemos a priori (Edgerton, 2009, p. 6). En cada uno de los puntos de parada de los cuadros, en efecto, se muestra que el recorrido de la mirada consiste en un ir y venir del detalle al conjunto y del conjunto al detalle (Arasse, 2008, p. 244), tematizados en los objetos mencionados.

Y estos elementos tienen una doble función. Por un lado, son objetos cotidianos que, aumentados, estereotipados (veamos como visten los personajes), dispuestos calculadamente en la superficie, otorgan el sentido de realidad en la ilusión que se nos presenta. Por otro lado, dichos elementos también tienen una función narrativa. Norman Bryson sostuvo que estos objetos constituyen piezas de información que

exceden el mínimo esquema que necesitamos para reconocer la historia de una pintura (Grootenboer, 2005, p. 31). Y si hay más que eso, entonces lo que se pide no es solamente su comprensión ni la recepción de su contenido retórico, sino algo más, que, en este caso, es el cuestionamiento de los propios modos de visión que el cuadro exige (Arasse, 2008, p. 265).

Aquí resaltamos un punto central. Lo que desprendemos de este hecho, es que para Vermeer no es tarea de la pintura ser leída, descifrada, o estudiada según criterios de exactitud y referencias extra-pictóricas, como sí se hace con la astronomía y la geografía. Y, en contraparte, tampoco habría que mirar estas dos últimas del modo que se hace con la pintura. Poder reconocer los objetos visibles en el plano y recortarlos del todo, consiste en poder nombrarlos. Tal como la geografía “ nombra ” lugares y los recorta del todo (mundo conocido) y la astronomía “ nombra ” cuerpos celestes y los recorta y separa del todo (universo posible), la pintura selecciona objetos, los separa de su lugar de origen y los vuelve a ubicar en un espacio ficticio (el cuadro). Y este funciona, a la vez, como todo el espacio posible, en la medida en que es visible desde un solo punto, y desde ese punto todo lo visible corresponde al cuadro. De esta forma, estos son la parte y el todo, y en eso consistiría su especificidad dentro de los múltiples dispositivos de visión que se nos presentan, a su vez, dentro del cuadro-habitación.

5. La visión dislocada

¿Dónde detenernos como observadores? El conocimiento de cómo funcionan estos dispositivos de visión es, sin embargo, inescrutable al observador. Es demasiado opaco y privado como para que alguien pueda acceder a él únicamente mirando, y está reservado solamente al personaje representado. Lo que ellos miran a nosotros se nos oculta, y viceversa. Por un lado, vemos lo que los personajes ven. Por otro lado, hay objetos dispuestos (que se corresponden con los otros modos de visión) que son visibles solo para nosotros, no para ellos, de la misma forma que hay partes de estos que a ellos no se les ocultan, pero a nosotros sí. Esto lleva a sostener que Vermeer no esperaba que nuestra actitud frente a sus cuadros fuese similar a la de los personajes respecto a su actividad, porque esto, en realidad, sería imposible, al tener ellos el conocimiento y nosotros no. En definitiva, no vemos ni lo que ellos ven ni tampoco vemos *como* ellos ven, que es lo importante. La visión de todo lo representado, aunque no se corresponda con todo lo visible, se completa únicamente al reunir a los personajes con los observadores dentro del cuadro (las partes con el todo), y esa es la tarea fundamental del pintor, y de la pintura.

De esta forma, nos permite acceder (en el mejor de los casos) al hecho de que se trata de distintos modos de visión, pero no al conocimiento de cómo esto es posible. En último término, estos pertenecen al astrónomo y al geógrafo (por eso los títulos son los personajes y no las disciplinas que representan), en las partes, y al pintor en el conjunto. Los personajes representados, así las cosas, vienen a su vez a ser nuestra contra-parte, como aquellos que poseen el *savoir-faire* de su práctica, y nosotros como quienes poseemos solo nuestra visión. Cada cosa y cada quien es un trozo: solo en la visión del cuadro nos reunimos en un todo, gracias a obra y arte del pintor quien, para dejar más claro que incluso la pintura es solo *otro* modo de visión y

representación, dejó rastros materiales de esto en el lienzo, para que no olvidemos nunca nuestra activa complicidad en la creación de un sistema de ilusión (Hehuer, 2000, p. 98).

Tal como el pintor oculta aquello que hace posible lo representado para que el cuadro adquiera total efecto y la ilusión de realismo sea completa, el *Astrónomo* y el *Geógrafo* velan aquello que hace posible sus propias prácticas de fabricación de modos de ver. Solo se permite transitar, de una parte a otra, y desde estas al todo, para reconocer el efecto, pero nunca, jamás, conocer el truco (o la magia desaparece). De hecho, y por sus dimensiones, el derecho reivindicado a “mirar de cerca” los cuadros para apreciar su artilingio aquí no funciona, pues incluso los detalles que podrían develar la ficción aquí se de-tallan (o se esconden). Creemos que esto es a lo que se refirió Arasse cuando, sobre el pintor, escribió que lo llamativo suyo es el suspenso de todo significado y la concepción totalmente íntima de su pintura (Arasse, 1998, p. 341).

Y los problemas no acaban ahí. Pues además de borrar cualquier referencia espacial en sus pinturas, dejando solo aquellas manifiestamente artificiales, Vermeer elude dar una concepción temporal directa a sus cuadros al no incluir referencias simbólicas o narrativas (todas las habitaciones son una y la misma). Sus pinturas evaden ser documentos históricos, en el sentido literal del término, lo mismo que “representaciones de la realidad” como usualmente se les ha tratado (Netta, 1998, p. 257). En el mejor de los casos, son la representación de un conocimiento que muestran (y ocultan) el conocimiento de la representación (astronómica, geográfica y pictórica). Debemos cegarnos del cuadro para poder así ver el mapa, el cuadro dentro del cuadro y los globos para darnos cuenta que, en realidad, son diferentes e incompatibles modos de visión y que, en el fondo, no nos permiten “ver” el cuadro como tal.

¿No es esta dislocación de la visión en la pintura una amenaza a la propia condición de arte que permitió que este tipo de imagen, el cuadro, se distinguiese de otros dispositivos visuales, como los mapas y globos? ¿O quiso Vermeer equiparar estos modos de ver al incluirlos en una única representación? ¿O, por el contrario, señaló la superioridad de la pintura porque es esta la que acoge los demás modos de ver mientras que estos, en contraparte, son incapaces de acoger en su propia representación el modo de ver que exige la pintura?

Si nos fijamos en los personajes, estos no se superponen con el cuadro pintado, sino que siempre están en contacto físico con los elementos privativos de su actividad. Estos, a su vez, escapan tanto al pintor como al observador, cada uno de los cuales se corresponde, respectivamente, con otro tipo de visión. Los personajes, de hecho, no miran más que a los artefactos que son causa y resultado de su actividad (geográfica y astronómica) y nunca miran los libros, ni la pintura, ni el mundo natural (por la ventana). Esto hace suponer que los objetos situados en el cuadro-habitación, y así dispuestos, no tienen necesariamente por qué reforzar un significado alegórico respecto al cuadro pintado en el caso del astrónomo, ni al mapa pintado en el del geógrafo, pues su función es otra.

6. Conclusiones

Ya se mencionó que los detalles que no cumplen necesariamente una función narrativa, y que pueden resultar hasta irrelevantes y redundantes, ayudan de todas formas a reforzar la ilusión de realismo de la totalidad de la escena que bien podría ser comprendida con un esquema mínimo de representación. Esto nos deja frente a un par de obras que requieren algo más que la comprensión de sus significados, con lo evasivo que esa tarea resulta, que creemos es el cuestionamiento de nuestros modos de ver, siendo la primera conclusión, y la más general, de este estudio.

La profusión en la representación de los objetos y la cantidad de estos contrasta con una brutal aniconicidad del muro en ambas pinturas, suavizado en el *Astrónomo* por las propias inscripciones de Vermeer, su nombre y fecha. A estas alturas no resulta tan curioso constatar, y esta es la segunda de nuestras conclusiones, que la única interrupción en la aniconicidad del muro pintado corresponde a la propia acción del pintor y no a la del observador ni los personajes. Además, esa información solo “existe” y es relevante “fuera” del cuadro: es “acá” en el mundo real, donde ocurre su recepción, y no en el espacio ficticio del cuadro-habitación. Pues en la “nada” que hay en él, lo único que encontramos son las dos condiciones mínimas de su existencia: pigmento (*aquello* que hace posible la propia pintura) y la firma del autor (*aquél* que hace posible la existencia de la pintura).

Por las mismas razones, los pergaminos solo son visibles como superficie material, como soporte de un mensaje, sin que su contenido resulte accesible al espectador. Donde debiese haber palabra escrita no la hay (excepto en el texto del *Astrónomo*), y donde no debiese haberla, la encontramos presente (el muro del *mismo* cuadro) pero a la vez ausente para el único que podía leerla (el personaje). Así, la ausencia de texto se suple con la duplicidad de modos de ver y hacer imágenes: ventana, cuadro, mapa, y el cuadro-habitación que engloba a estos, y ninguno se sitúa al mismo nivel que los demás, a la vez que tampoco ninguno coincide con los límites efectivos del marco de la pintura.

Esta autoconciencia del propio quehacer que encontramos en Vermeer produce que el tema de estos dos cuadros, analizados en conjunto, sea la propia visión. En el fondo, los trabajos de Vermeer, elusivos como son, tratan mucho más de arte que de realidad. La tercera conclusión, es que los cuadros dentro de los cuadros, como en los casos analizados, además de un eventual significado alegórico, problematizan las relaciones y actividades entre las figuras de la propia escena representada y, por la misma razón, proponen un duro desafío al observador que siempre tiende a ir a lo oculto en lugar de lo visible, aunque suene paradójico.

Asimismo, y por último, pocas veces nos preguntamos por el propio carácter de la representación y el ejercicio de la visión que nos propone la pintura. Particularmente en el caso de estos dos lienzos, se nos demanda que veamos lo que estos dispositivos piden (permiten) ver, con todas sus contradicciones, y no que proyectemos nuestra visión ya conocida. Quizás es también una advertencia y al mismo tiempo una enseñanza al observador y, por extensión, al historiador del arte: que el saber no prevalezca sobre el ver.

Referencias

- Arasse, D. (2008). *El Detalle. Para una Historia Cercana de la Pintura*. Madrid: Abada Editores.
- Arasse, D. (1998). Vermeer's Private Allegories. *Studies in the History of Art*. Vol. 55. pp. 340-349.
- De Vries, L. (1991). The Changing Face of Realism. En Freedberg, D., de Vries, J. (Ed.) *Art in History. History in Art* (pp. 209-244). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- De Vries, J. (1991a). Art in History. En Freedberg, D., de Vries, J. (Ed.) *Art in History. History in Art* (pp. 249-282). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- De Vries, J. (1991b). Introduction. The Changing Face of Realism. En Freedberg, D., de Vries, J. (Ed.) *Art in History. History in Art* (pp. 1-6). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Edgerton, S. (2009). *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Nueva York: Cornell University Press.
- Freedberg, D. (1991). Science, Commerce, and Art. Neglected Topics at the Junction of History and Art History. En Freedberg, D., de Vries, J. (Ed.) *Art in History. History in Art* (pp. 377-428). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Freedberg, D. (2002). *The Eye of the Lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*. London: The University of Chicago Press.
- Grootenboer, H. (2005). *The Rethoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. London: The University of Chicago Press.
- Hecht, P. (1986). The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: An appeal for common sense. *Netherlandish Quarterly for the History of Art*. Vol. 16. N° 2-3. pp. 173-187. doi: 10.2307/3780637; <http://dx.doi.org/10.2307/3780637>
- Huerta, R. (2003). *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the natural philosophers: The Parallel Search for The Knowledge During the Age of Discovery*. Londres: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- Huerta, R. (2005). *Vermeer and Plato: painting the ideal*. Nueva Jersey: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- Johnson Jr., Sethares, W. (2017). Canvas Weave Match Supports Designation of Vermeer's Geographer and Astronomer as a Pendant Pair. JHNA. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. Vol. 9. N°1. pp. 1-9. doi: 10.5092/jhna.2016.9.1.17; <http://dx.doi.org/10.5092/jhna.2016.9.1.17>
- Kemp, M. (1986). Simon Stevin and Pieter Saenredam: A Study of Mathematics and Vision in Dutch Science and Art. *The Art Bulletin*. Vol. 68. N°2. pp. 237-252. doi: 10.2307/3050934; <http://dx.doi.org/10.2307/3050934>
- Netta, I. (1998). The Phenomenom of Time in the Art of Vermeer. *Studies in the History of Art*. Vol. 55. pp. 256-263.
- Read, H. (1979). The Serene art of Vermeer. *Salmagundi*. N° 44-45. pp. 63-70.
- Schneider, R. (2010). *Vermeer. La obra completa*. Berlín: Taschen.
- Schwartz, G. (1991). Art in History. The Changing Face of Realism. En Freedberg, D., de Vries, J. (Ed.) *Art in History. History in Art* (pp. 7-16). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

- Sluijter, E. (1991). Didactic and disguised meanings? Several seventeenth-century texts on painting and the iconological approach to northern Dutch paintings of this period. En Freedberg, D., de Vries, J. (Ed.) *Art in History. History in Art* (pp. 175-207). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Smith, D. (2009). Realism and the boundaries of genre in Dutch art. *Art History*. Vol. N° 2. pp. 78-114. doi: 10.1111/j.1467-8365.2008.00651.x; <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8365.2008.00651.x>
- Steadman, P. (2005). Realism, and Vermeer's Use of the Camera Obscura. *Early Science and Medicine*. Vol. 10. N° 2. pp. 287-313.
- Stoichita, V. (2000). *La Invención del Cuadro. Arte, Artífices y Artificios en los Orígenes de la Pintura Europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Wadum, J. (1998). Contours of Vermeer. *Studies in the History of Art*. Vol. 55. pp. 200-223.
- Welu, J. (1975). Vermeer: his cartographic sources. *The Art Bulletin*. Vol. 57. N° 4. pp. 529-547.
- Welu, J. (1986). Vermeer's Astronomer observations on an open book. *The Art Bulletin*. Vol. 68. N° 2. pp. 263-267.