

Nicolás de Cusa: el distanciamiento del arte como imitación de la naturaleza

David De Los Reyes

(Universidad de las Artes de Guayaquil)

Nicolás de Cusa: el distanciamiento del arte como imitación de la naturaleza

Nicholas of Cusa: The farness of the art as imitation of nature

David De los Reyes
(Universidad de las Artes de Guayaquil)

Artículo recibido: 25 de abril de 2019.

Artículo arbitrado: 30 de mayo de 2019.

Resumen: Este ensayo tiene como finalidad mostrar el itinerario del filósofo renacentista Nicolás de Cusa en el proceso de un distanciamiento con el pensamiento escolástico respecto al concepto de verdad objetiva, y los nuevos aspectos modernos de la cuantificación del mundo a partir de su concepción neoplatónica. Integrando nuestra investigación en torno a las ideas de naturaleza y belleza, esta última en tanto cualidad que no es propia de las cosas naturales sino de la proyección de la idea (forma) y de la mente que las construye y se revelan en el hombre. Esto afina una concepción estética de la luz que rompe de forma inusual con las figuras tradicionales sobre la belleza. Cusa nos proporciona una afirmación original para el inicio de la modernidad: la belleza es, sobretodo, una función creativa humana (y en parte divina). El arte (y la artesanía) en su actividad creadora y reproductora no imita a la naturaleza; producirán cosas u objetos que la naturaleza no ha producido nunca; siendo esto la especificidad del arte en tanto *techne*.

Palabras clave: Filosofía, Arte, Naturaleza, Belleza, Estética, Renacimiento.

Abstract: The purpose of this essay is to show the itinerary of the Renaissance philosopher Nicolás of Cusa in the process of a distancing with scholastic thought regarding the concept of objective truth, and the new modern aspects of the quantification of the world from his Neoplatonic conception. Integrating our research around the ideas of nature and beauty, the latter as a quality that is not typical of natural things but the projection of the idea (form) and the mind that builds and reveal them in man. This refines an aesthetic conception of light that breaks in an unusual way with traditional figures about beauty. Cusa provides us with an original statement for the beginning of modernity: beauty is, above all, a human (and partly divine) creative function. Art (and craftsmanship) in its creative and reproductive activity does not imitate nature; they will produce things or objects that nature has never produced; this being the specificity of art as *techne*.

Keywords: Philosophy, Art, Nature, Beauty, Aesthetics, Renaissance.

Rasgos de una vida móvil

Nicolás de Cusa (1401-1464, Kues-Alemania), nunca se imaginó a dónde le iban a llevar sus estudios de teología. En el ambiente familiar escuchaba hablar al exitoso padre naviero mercante del trabajo que tenía al transportar trigo, vino, cueros y herramientas con sus gabarras a través del río Mosela en Kues, cerca de Treveris (Renania-Palatinato, Alemania). Pero el hijo tenía otra elección que no era la de naviero comerciante. Quería seguir el camino de la devoción y las leyes, y para ello comenzó sus estudios en Deventer (Países Bajos) en la Escuela de los Hermanos de Vida Común, absorbiendo el misticismo de sus maestros¹. Luego se iría a Heidelberg, para adquirir el conocimiento de la jurisprudencia cristiana, se trasladará más tarde a Roma y al cabo de un tiempo se inscribe en la Universidad de Colonia en 1425, pasando antes por Padua (Italia), para seguir estudios sobre el Derecho Canónico. Del padre le quedará el inquieto nomadismo moderno del comerciante naviero, al trasladarse por los caminos de una Europa que comenzaba a mirar con otros ojos las relaciones humanas y los credos religiosos. Un territorio en el que el Imperio Otomano avanzaba territorialmente, amenazando tomar al último vestigio del Imperio Romano en Constantinopla (1453).

Conocido como el iniciador de la filosofía alemana y el primer filósofo moderno del renacimiento, sus intereses intelectuales lo llevaron a desarrollar una extensa obra multifacética que abarca diferentes campos del saber renacentista. Además de la teología y la filosofía, transitó su curiosidad cognitiva en las matemáticas, la botánica, ciencias aplicadas, y no menos el arte. Siendo amigo de Gutenberg contribuyó en la impresión de manuscritos originales, en especial en griego, labor propia de todo humanista adentrado en el espíritu de su época.

Podemos notar que como teólogo no se queda en las suposiciones bíblicas convencionales, pasa a ser un místico y un filósofo políglota², pero también un especialista en Derecho Canónico, saber que llevará su talento interpretativo a transitar como mediador en los campos del conflicto religioso y político de ese entonces; defendió la causa conciliatoria de las distintas corrientes

¹ “La *theosis* es el corolario de las obras de Cusa. Significa la salvación y deificación del alma mística. La restitución del alma humana a su origen divino une así todos los contrarios: ser y no ser, luz y oscuridad, finitud e infinitud, pero con un sentido trascendente que parte de una nostalgia melancólica, llena de deseo y que reclama una inquietud épica del intelecto nacida del recogimiento interior”, es la observación que nos da Rocío Olivares en su cuidadoso ensayo sobre la importancia del pensamiento del Cusano en la obra de la mística escritora Sor Juana Inés de la Cruz. Ver: OLIVARES, R., 2014: *Sor Juana Y Nicolás de Cusa*, Rev. HIPOGRIFO, 2.2, 2014 (pp. 107-125), PDF en: Dialnet-SorJuanaYNicolasDeCusa-4901104.pdf. Visitado el 12 de julio de 2018.

² Estudio además del latín y el griego, hebreo y árabe, por no decir del manejo de alemán, su lengua materna, y del italiano.

eclesiásticas, fuera del cristianismo ortodoxo griego y de la cristiana romana como con la anglicana inglesa. Desarrolla quizás una de las primeras tesis sobre la posible *paz perpetua* entre las religiones monoteístas encontradas: un solo dios entre una diversidad de ritos de religión. Recorre caminos que irán de Alemania a Roma, Roma a Constantinopla, de vuelta a Italia sale a Francia y a Inglaterra (Escocia), un hombre de movilidad, de caminos, de nomadismo diplomático eclesiástico; rutas tan lejanas y diversas como fueron sus estudios sobre los ochocientos textos originales que recopiló del político orador romano Cicerón, o de las dieciséis comedias de Plauto, de las obras del aristotélico Alberto Magno y las disquisiciones neoplatónicas de Raimundo Lull.

En el umbral de la filosofía del Renacimiento

En el plano filosófico Nicolás presentara un distanciamiento con el pensamiento escolástico respecto al concepto de verdad objetiva, referidos en los aspectos a la categoría de medida, ya que conocer, para ese entonces, era un simple caso particular de la función universal de medir³. Tal propuesta permite abrir la posibilidad de aceptar otros referentes. En un principio niega la finitud del mundo y su reducción a los límites de las esferas celestes, sin afirmar la infinitud del universo. Dios vendrá a tener el calificativo de *infinito*, advirtiendo que el universo es un ente *indeterminado* (indeterminatum), que carece de fronteras o límites, por tanto, de precisión estricta y determinada: la metáfora cusiana será imaginar a Dios como un círculo infinito. Advirtiendo que ello impedía la opción de ser objeto del conocimiento preciso y absoluto, sino solo proporcionarnos frente a esta masa informe del cosmos un conocimiento parcial y conjetural⁴. Visión primitiva de lo que en nuestros tiempos actuales los físicos cosmólogos hablan del azar y la expansión del universo y su multiplicación indeterminada.

De Cusa, alejado del aristotelismo y del tomismo, cercano al pensamiento agustiniano y neoplatónico, será calificado como un teólogo *ecléctico*. Bajo la influencia de sus lecturas de autores nominalistas desarrollará el argumento para comprender los límites del conocimiento y la imposibilidad de construir una única representación unívoca y objetiva del universo. Solo podemos acercarnos por partes y conjeturas en una permanente revisión de lo acordado como verdad. Es el tema y argumento con lo que escribirá su más conocida obra *Docta Ignorantia*, en la que trata de forma moderna los resultados a donde conducen el trascender las limitaciones del

³ CASSIRER, E. 1951: *El Individuo y el Cosmos en la Filosofía del Renacimiento*. Ed. Emecé. B.A.,p.147

⁴ KOYRE, A. 1999: *Del mundo cerrado al Universo infinito*. Ed. Siglo XXI. Madrid, p.268

pensamiento racional. No menos interesantes son sus propuestas geográficas, físicas y astronómicas al anticiparse a Copérnico al entender el perpetuo movimiento del universo y advirtiendo que la tierra no era el centro de este. De las plantas observó que absorbían nutrientes del aire y que este tenía peso, también propuso medir el pulso del cuerpo con un reloj, que además lo llevó al campo de la medicina, al colocar en una balanza, como objeto de estudio y conjeturas, las secreciones de los enfermos y de los sanos, como también tasar el peso de los metales. Una creación no menos importante, como hijo de un mercader naviero, fue trazar el primer mapa de Europa⁵.

Esto dio pie a la aparición de una nueva lógica, donde la idea cusana de la *concordantia oppositorum* permitió la postulación de una argumentación racional, basada en el *principio de contradicción*, al proponer que entre el infinito (Dios) y lo finito (hombre) no había proporción, y pensar que lo infinito puede demostrarse no solo que Dios es inaccesible, sino que está en todo⁶ y su acercamiento solo se ofrece por *visio intellectuallis*⁷. Reconocer este argumento vendrá a establecer una limitación que libera al campo del pensamiento, al sobrepasar la concepción escolástica de lo infinito y una apertura por donde establecer una salida de un mundo cerrado a un universo abierto e infinito. Imagen del universo que progresará gracias a la ciencia de la modernidad. Igualmente utilizó este postulado como *coincidencia de los opuestos*, en tanto instrumento divino para superar los conflictos y las contradicciones de la realidad, como cuando fue enviado al Concilio de Basilea con el objetivo de sostener tesis conciliatorias y reformistas entre las partes.

Nicolás fue lo que hoy llamaríamos un excelente negociador y conciliador de misiones diplomáticas en el campo de la política religiosa continental del siglo XV. Además, con el referido argumento lógico lo lleva a considerar a la figura de Dios no como un ser inmóvil y

⁵ GÁLVEZ, J. 2010: *Historia de la Filosofía. El Renacimiento*. Sin ed. Ecuador, p.115s

⁶ Ver CAPPELLETTI, A. en AA/VV, 1998: *Ensayos para una Historia de la Filosofía. De los Presocráticos a Leibniz*. Ed. FHE-UCV, Caracas, p.495

⁷ “¡Oh rostro maravilloso, cuya belleza son incapaces de admirar aquellos que llegan a verla! El rostro de todos los rostros está velado en todos los rostros y sólo es visto en un enigma. No se encuentra desvelado hasta que uno ha penetrado, más allá de todas las visiones, en un estado de profundo silencio en el que no queda nada para imaginar o conocer un rostro. Porque en tanto que no se alcanza esa oscuridad, esa nube, esa negrura, es decir, esa ignorancia en que aquél que busca tu rostro entra cuando trasciende todo conocimiento y entendimiento, hasta entonces, tu rostro sólo puede alcanzarse velado. Esa misma oscuridad, sin embargo, demuestra que es en esa trascendencia de todos los velos donde se encuentra presente el rostro... Y cuanto más densamente se siente la oscuridad, más verdadero y cercano es el acercamiento –en virtud de esa oscuridad– a la invisible luz”. De su obra: Nicolás de Cusa, Opera, cap. vi, *De visione faciali*, cit. op. OLIVAREZ, R., 2014: *Sor Juana y Nicolás de Cusa*. PDF.

perfecto como lo fue para la escolástica, sino que en su visión cosmológica hará que se encuentre con una ideación relacionada con el movimiento, propia de una evolución que implicaba no solo al universo sino a lo divino y espiritual tanto a lo animado como material.

Como notamos, De Cusa está entre dos aguas intelectuales. La de ser, por una parte, heredero del pensamiento teológico escolástico y, por otra, convivir y reflexionar con las nuevas visiones que vendrían a establecerse respecto a los nuevos límites del conocimiento del mundo a partir de la experiencia, de la proporción, de lo cuantitativo, del uso práctico de las matemáticas, y de la relación entre el hombre y la naturaleza, esta última como indeterminada y que conforma la idea universal del cosmos. Toma la afirmación aristotélica de que todo conocimiento se inicia desde los sentidos, pero imbricada a una razón que vendrá a poner en orden y hacer un análisis de todas las imágenes incoherentes y sesgadas que los sentidos nos ofrecen. Pero el hombre tiene por condición una limitante respecto al conocimiento y la perfección del saber. Sabrá que nunca llegará a poder alcanzar el conocimiento absoluto y perfecto, nunca –tampoco– podrá ni demostrar ni conocer a Dios como figura. De ahí que propondrá su principio socrático de la *docta ignorantia*, es decir, de una ignorancia sabia y conociendo sus propios límites. Si bien estamos atraídos por nuestra naturaleza intelectual a una constante curiosidad ante lo desconocido y lo incomprensible, los resultados no son nunca del todo satisfactorios en la esfera del conocimiento y ello es lo que nos impulsa a seguir investigando más y más. Tenemos un aspirar a la sabiduría, pero partiendo de que tampoco alcanzaremos la sabiduría plena y última. Esta es la postura del docto ignorante: la mente puede crecer, evolucionar en comprensión y saber, pero dentro de sus propios límites y una constante superación de los mismos. Y en su visión antropológica considera al hombre un microcosmos en el que rige individualidad, libertad y espontaneidad, con el que se abre una opción para considerar que su pensamiento tiene un germen del profano sentido liberal de la vida, que caracteriza al individuo como un sujeto único e independiente; expone su idea de la búsqueda de nuestro *mejor yo*, que sería el compromiso personal de nuestra vida que se eleve sin dispersarse y vaciarse en el espacio y el tiempo de su temporalidad existencial, proponiendo un sentido ético a nuestro ser separándose, en la medida que se pueda, de la vacua existencia inútil y absurda.

Nicolás y su aproximación al arte, lo bello y la naturaleza

Dicho esto, creo que la pregunta que nos podemos hacer de este religioso alemán católico del siglo XV es ¿qué tiene que ver su pensamiento con el arte y el concepto de naturaleza en este ensayo? ¿Por qué el tema no fue indiferente al Cardenal alemán? y podemos agregar otras: ¿Qué significó el arte para él? ¿Cuál era su sentido? ¿Por qué marca una presencia tan relevante el arte, lo bello y la naturaleza a lo largo de su pensamiento escrito, aunque sin una concepción orgánica ni sistemática sobre el asunto y dominio de la actividad más humana?

Para empezar, podemos advertir que sus lazos e influencias con el arte nos conducen, en su recorrido existencial, por distintos momentos de su bitácora vital. Primero a su paso por Padua entre el intervalo de 1417 y 1423, ejerciendo el obispado de Bressanone. Allí hizo amistad con el científico Paolo Toscanelli⁸. Más tarde, como Vicario General del Estado Pontificio por los años de 1450, momento que fija su curiosidad intelectual en la avanzada creativa del primer Renacimiento italiano, en el comienzo de desarrollos artísticos originales y únicos, como de revolucionarios logros en los talleres o *ateliers* de artistas arquitectos, escultores y pintores. De ahí los ejemplos a utilizar en sus reflexiones sobre la naturaleza y lo bello, el arte y su que-hacer en tanto poder, habilidad, capacidad, posturas que están relacionadas con la influencia y las creaciones de esos artistas e intelectuales que conoció, (situación que influyo, igualmente, con la creación posterior de un asilo que mandó a construir en su ciudad natal y que aún hoy mantiene su actividad y su importancia del aprendizaje práctico y utilitario como parte de la terapia de sus residentes).

En el renacimiento surge un cuestionamiento en torno al hacer en tanto *tecné* o *ars*. Se plantean los artistas que el arte no deberá imitar a la naturaleza sin más. Y es con este clérigo alemán del s. XV, espectador activo, a medio camino entre el medievo y la modernidad, entre el gótico y el renacimiento, quien establece un puente intelectual entre el sur y el norte de Europa, que vendrá a iniciar toda una nueva revisión estética y cognitiva de la relación entre arte y naturaleza. Su visión filosófica, ampliamente influenciada por el neoplatonismo místico de Plotino, propondrá una concepción idealista y extraordinaria al respecto. Pero pasa desapercibida para los autores humanistas de la época. Toca los problemas del arte y de lo bello en sus

⁸ Paolo Toscanelli (1397-1482), geógrafo, astrónomo, físico y matemático. Conocido por sus invenciones en el manejo de los lentes cóncavos para tratar la miopía e inspirar a otro negociante mercader, Cristóbal Colón al tentarlo hacer el gran viaje a los *nuevos mundos y mares*, afirmando que la ruta más breve para alcanzar las Indias era cruzar el Atlántico. Ver: GÁLVEZ, J. *Historia de la Filosofía del Renacimiento*. Ecuador. 2010, p: 87-116.

diferentes tratados, *De mente*, *De ludo globi*, como en *Tota pulchra*, este último centrado en el tema de lo bello.

Su obra respira, como hemos referido, de forma insistente, una atención particular a la esfera del arte. Sin embargo, solo podemos advertir que a lo largo de toda su obra no hay un tratado pertinente del tema, sino que utilizará este campo del conocimiento práctico en tanto ejemplos que son tomados de la creación artística para ilustrar sus posturas filosóficas renacentistas. Y solo hay una obra menor que tratara sobre el asunto, el referido sermón *Tota pulchra*. Sin embargo se puede afirmar que no hay ningún tratado, diálogo, ni otra obra que abrace la problemática artística de forma determinante y sistemática⁹. Tal aseveración la encontramos en las aseveraciones del intérprete del Cusano, G. Santinello, quien ha sido uno de los pocos estudiosos que ha centrado su investigación sobre la presencia del arte en la obra de este filósofo renacentista. Santinello concluye que el espacio de lo estético sería, para Nicolás de Cusa, una tonalidad característica de todo su discurso, más que un tema autónomo de su actividad reflexiva; el arte lo marcó tan profundamente, tanto por sus raíces formativas en la mística alemana como también por la tradición neoplatónica, que lleva a atestiguar este investigador citado sobre el tema esto: “el arte es una atmósfera que se respira, una forma de mirar y vivir la vida, o en suma, la concreción en la existencia humana de la *scientia laudis*”¹⁰. Afirmación que nos permite considerar que las artes humanas serán la manifestación del intelecto, en el sentido que ellas son libres y autónomas; como más adelante observaremos, que ellas son expresión del magisterio de la mente creativa y por tanto reflejan, a la vez, la individualidad y genialidad del artista mediante su propio estilo personal. Tal propuesta tiene su origen en la *visión* creativa que reside en la mente del artista en tanto forjador de formas de cosas diversas, adecuada a sus justas *proporciones*. El intelecto parte de una *visión activa y no pasiva*, del acto de la percepción visual adquiriendo un protagonismo en el proceso de la creación artística¹¹.

⁹ ANDRÉ J.M. 1995: *La dimensión simbólica del Arte en Nicolás de Cusa*. Anuario Filosófico, (#28). Ed. Universidad de Navarra. España, 547-582.

¹⁰ Santinello en un estudio dedicado a las fuentes medievales de las perspectivas estéticas cusanas, afirma: “Ästhetik aber ist für ihn kein selbständiger Zweig der Philosophie sondern nur, sozusagen, eine Tonart des ganzen philosophischen Systems” (“Sin embargo, la estética no es para él una rama separada de la filosofía, sino solo una clave de todo su sistema filosófico”; traducción nuestra), Santinello, G., “Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nikolaus von Kues”, en WILPERT, P. (ed.), *Miscelánea Mediaevalia. II. Die Metaphysik im Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, De Gruyter, Berlin, 1963, 679.

¹¹ KUZMINA, E., 2010: *El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista*, Ed. Universidad de la Sabana. Bogotá. En: <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1671/2212> . Visitado el 13/07/2018.

Las metáforas estéticas del arte y lo divino

El abate de Cusa, además de ser un gran viajero, un buen conversador y argumentador, nos dará serias expresiones estéticas acerca de la capacidad de descubrir la esencia humana en relación con lo divino, como una metáfora del arte y, en concreto, referido al campo de la artesanía, la escultura y pintura. Observa el permanente y reiterativo simbolismo común que acoge la mente humana en su cotidianidad al presenciar, de manera reiterativa y obsesiva, dentro de sí, la imagen de lo divino, colándose a través de las ideas y que son perfectamente asumidas posteriormente como germen de imágenes o formas artísticas y, por ende, alimentando en motivos al arte plástico. La capa del estambre de la idea/imagen de lo divino, que ocupa buen espacio de la conciencia creyente, alienta a expresarlas exteriormente como arte. En ese simbolismo de la mente encuentra el más perfecto arte divino, otorgándole la plástica visual una notable densidad, que traducirá en una reflexión filosófica que no solo colocará bajo un lineamiento conceptual filosófico-antropológico, sino de forma más estricta, al traducirlo a términos estéticos. Podemos ajustar una relación que podemos deducir de lo anterior y es que el arte finito procede de un arte ultramundano, es decir, del arte infinito, del artífice eterno. Es necesaria la existencia antecedente ejemplar de un arte infinito que sea principio, medio y fin, medida y verdad, perfección y precisión que se muestre en toda expresión artística. Todo arte finito procede del arte infinito. Y así será necesario que el arte infinito sea el ejemplar, el principio, el medio, el fin, la medida, la verdad, la precisión y la perfección de todas las artes.

En coherencia con su pensamiento, admite que el hombre es el producto artístico por excelencia de ese Dios universal. Bajo una perspectiva anagógica¹², el arte puede ser visto como una *imitatio dei*, en su proceder, que lleva a transformar nuestra vida. Aquí hay un acercamiento a cierto significado surgido al observar la naturaleza como un espacio donde podemos llegar a imitar sus elementos fundantes, que no son, en esta postura, de neoplatonismo cusiano, sino producto de otra imitación: la realidad inteligible que contiene la última instancia verdadera y auténtica, adjuntada a un pleno dinamismo de una fuerza divina transformadora y en permanente proceso regenerador. Esta es una vía que puede ser tomada para comprender desde la visión

¹² El concepto de *anagógico* lo usamos como referencia a su sentido místico en relación a las escrituras cristianas, que pretenden interpretarse como un muestrario de ideas sobre la bienaventuranza eterna, de un condicionamiento mental de una supuesta elevación compartiendo, a la vez, un estado de enajenación de lo que la espiritualidad común llama por *alma*, en su contemplación de las cosas divinas, lo cual remite a una metafísica de la fenomenología de la consciencia de los noúmenos que, en el delirio o convención común religiosa, se presentan como objetos o *sujetos* catalogados como realidades espirituales autónomas y divinas.

cristiana al pensador alemán. Pero también podemos aventurarnos a otra más humana y renacentista. ¿Cuál? La que expondremos.

Belleza y naturaleza

En el renacimiento surge un cuestionamiento a este planteamiento en torno a lo atribuido por *mímesis*. ¿El arte no deberá imitar a la naturaleza? ¿Hay una belleza natural o la belleza es una condición humano-divina? El clérigo alemán ofrecerá un replanteamiento estético y cognitivo de la relación entre arte y naturaleza.

Respecto a esto infiere, siguiendo al platonismo, que la belleza no es una cualidad de las cosas materiales, sino de la idea (forma) y del alma que en ellas se revelan. Esto afina una concepción estética que rompe de forma inusual con las figuras tradicionales sobre la belleza¹³. La belleza es una función creativa humana (y divina). El arte, si bien reúne, compone y forma materiales para toda creación, tal actividad producirá cosas que la naturaleza no ha producido nunca; es esto la especificidad del arte (*technê*). En la naturaleza encontramos ríos, montañas, árboles, plantas, organismos, etc. Pero el arte hace, a partir de ello, nuevas formas. A la naturaleza vista como el reducto de donde *nacen* todas las cosas, se le opone la idea del hombre que la *transforma, muta* a otras formas y categorías que, antes de la acción de construcción, no existían. El ejemplo que usa De Cusa es arbóreo: con los árboles, creados por la naturaleza, el hombre hará de ellos cajas, mesas, cucharas, etc.; en lo producido, su materia se debe a la naturaleza, pero la forma se debe a la habilidad del hombre en tanto artista. Por tanto, el ser humano construye una especie de *sobre-naturaleza*, la cultura, pues vive en un mundo ordenado e ideado por su mente, creado por el mismo, obteniendo la claridad de la forma que impone a toda materia proveniente de la naturaleza. Sin embargo comprende que arte y naturaleza se complementan: “nada puede darse que sea solo naturaleza o arte: pues todo participa a su manera

¹³ Respecto a la estética dentro del *corpus* de Nicolas De Cusa podemos referir que se constata la presencia de una tradición estética antigua y medieval que podría denominarse estética de la luz, en la cual la visión tiene prioridad y lo bello se define por la proporción visual, pero a la vez se nota también la presencia de otra tradición, que se cruza fecundamente con aquella y que tiene también raíces antiguas y prolongaciones medievales: la estética del oído y del número. Notamos que Dios es comparado a un músico que tiene la potestad de organizar los diversos sonidos que componen a la música, ello a través de la yuxtaposición de cómo organiza los diversos sonidos en acordes armónicos que impregnan al mismo universo de una vibración divina y universal: “La mente eterna actúa casi como un músico que quiere convertir en sensible su concepto: recoge una multiplicidad de sonidos y los compone en una proporción conveniente a la armonía, de modo que en esta proporción la armonía resplandezca dulce y perfectamente cuando ella se encuentra como en su lugar [...]”. Ver: ANDRÉ, J.M. 1995, p.573 y Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 6, H. V, n° 92, 137-138

en ambas”¹⁴. Queda claro que el mundo comprendido por el hombre es una creación de la naturaleza y del arte, no habiendo en él nada que sea únicamente naturaleza y únicamente arte; ambas, para la vida del hombre, se complementan y construyen una atmósfera artificial-natural, material-formal, simbólico-religioso artístico para ese momento en la alborada de la modernidad.

El procedimiento espontáneo de la naturaleza y el procedimiento reflexivo del arte humano se complementan y no se contradicen. En la vida humana ambos se acompañan y se interrelacionan. Nada puede darse que sea solo naturaleza o arte pues la acción y la mente humana lleva a que participen siempre ambas. Constituyendo un entorno artificial-natural en que el arte humano es un producto que tiene una permanente conjunción con la naturaleza (al menos hasta el siglo XVI pudo que fuera así; posteriormente todo ello cambió, motivado por el logro de la creciente evolución y mutación del entorno). La naturaleza ofrece la materia; el hombre idea cosas que no existen en la naturaleza, es decir, concibe nuevas formas que participan de los materiales dados por la generosidad natural; la invención humana da nuevas formas a la materia. La profundización y complementación de los procesos implícitos en los procesos creativos artísticos nos envían la gratificación de la comprensión propia de las fuerzas internas de las distintas manifestaciones de la naturaleza.

El tema del arte como imitación de la naturaleza será criticado abiertamente. Esta concepción que procede de la antigüedad, el ex-dominico, predicador y monje confesor de Florencia, Savonarola (1452 -1498), la expondría advirtiendo que el arte solo puede tratar de imitar a la naturaleza, y al no poderla imitar del todo tampoco puede igualarse del todo con ella. Este clérigo *iluminado*, presenta el gusto por las cosas simples, naturales, gustando más que los artificiosos productos del arte; en esta visión delirante naturalista y exaltadora de la naturaleza como creación divina, los objetos de la naturaleza gustan más que las invenciones humanas. Advierte que para el arte es inalcanzable la vida propia natural, pues es causa de que un rostro o ente de la naturaleza sean siempre más bellos naturales que pintados¹⁵.

Otra aproximación al tema de la imitación de la naturaleza la encontramos en el teórico y artista León Battista Alberti (1404-1472), al proponer una identidad entre el arte y la naturaleza,

¹⁴ Nicolás de Cusa: *Opera Omnia. De conieturis*. Basilea, 1956. p. 107.

¹⁵ “El arte, por su parte, trata de imitar a la naturaleza. Y como no puede igualarla, afirmamos que en particular es propio del arte lo que los artistas crean y lo que realmente no imita a la naturaleza [...] A todos los hombres les agradan más las cosas simples de por sí que los artificios”, en: *De simplicitate vitae christianae*, Lyon, 1638, III, I, 87.

pues ambas aspiran a desarrollar y expresar la armonía. Esta, la armonía, existió primero en la naturaleza que en la mente del hombre al incorporarla en el arte. La naturaleza es interpretada como una fuerza y fuente de elementos inanimados y vivos, que aspira y contiene en sus obras cierta capacidad de perfección, y ello no es posible sin la armonía (*concinntas*) de sus partes. Es por lo que afirma este autor del renacimiento que la naturaleza derrocha belleza en todo. Aunque no todo en ella sea perfecto, nos sirve como un espejo seguro de lo bello. Entendiendo más que una imitación *per se* lo que se trata en el arte es una imitación de las leyes que la rigen, del orden interno que presentan todas sus creaciones naturales. Aunque el arte, para Alberti, también tendrá la virtud de añadir una nueva belleza no existente, independientemente de que sea la naturaleza un asiento de la perfección. La naturaleza es maravillosa de por sí, pero siguiendo sus modelos pueden hacerse cosas más maravillosas aún. Alberti no se aparta de lo prescrito por la mirada del arte antiguo, aunque amplíe sus limitaciones¹⁶. El Cusano propondrá un pensamiento diferente sobre el tema en cuestión: se distanciará. Podemos agregar que en su concepción sobre el *diseño* va a participar que todo proyecto es preconcebido por la mente, que vendrá a estar referido por las líneas y los ángulos contenidos en su dibujo. Cultivar el arte es algo más que imitar, como notamos, es proyectar. Advierte que en todo diseño interviene un factor activo, proveniente de la mente del artista. Encontramos aquí una postura del arte que se aleja de la visión tradicional, mimética y pasiva.

Ante la concepción limitada de la postura ante el arte y la naturaleza referida, los planteamientos de El Cusano se opondrán al comprender el asunto de la creación artística desde otra perspectiva, el de la invención u originalidad de la mente que impone la forma (la idea), sobre la materia de la naturaleza. Su apreciación no corresponde a la manida frase aristotélica, *ars imitatur naturam*.

El arte como distanciamiento de la naturaleza

Es por lo que notamos que esta relación dialéctica entre lo natural y lo artificial (refiera esto a lo conocido como arte o producción técnica, cultura o simplemente residuo del producto de la acción humana al intervenir y usar los materiales de la naturaleza) conforman un binomio, del cual surge una tensión. Esto reafirma una de las mayores perspectivas de inteligibilidad de lo real y los diferentes estancos con que se organizan el saber y el conocimiento. La pregunta que puede

¹⁶ Ver TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética* t.III. p. 110ss.

surgir aquí es: ¿qué es la naturaleza y cómo son los términos en que De Cusa se refiere a ella? De un lado está la cara de este espacio ambiental vivencial que se expresa como partícipe de una pureza y singularidad, pero por otro la puede entender como el permanente campo de la metamorfosis y sus distintas *metáforas* que en la actualidad no son ajenas para la evolución del concepto y de la imagen de lo *artificial* y sus intromisiones genéticas creando lo *transgénico*.

Sin embargo, no podemos hacer un llamado a una posible interpretación de la obra filosófica de Nicolás cercándonos nuestro interés en sus primeras obras, en donde se puede notar la presencia del *ars imitatur naturam*. Esto está en las primeras páginas de su conocida *Docta ignorantia*, que se puede leer que “el arte imita tanto como puede a la naturaleza, pero jamás podrá llegar a su perfección”¹⁷. ¿Da pie esta frase para pensar a este renacentista determinando que toda su obra se cierra a cualquier otra posible interpretación del arte y la posibilidad de darle a esta condición humana una particularidad creadora propia en su ascenso y desarrollo del entendimiento y conocimiento en la relación con la naturaleza, condenando esta condición ontológica a ser reducida a mera reproducción de los objetos y de las formas halladas en la naturaleza?¹⁸

Surgen de esta polémica dos visiones radicalmente opuestas con consecuencias contradictorias sobre la percepción de la esencia del arte. Una lineal empírica acrítica donde todo se reduce a copiar lo observado y visto en el entorno natural (que para su momento del siglo XV estaría en condiciones bastantes virginales por todavía no atravesar la futura revolución industrial por venir); visión acrítica que se reduciría a copiar de la realidad lo exterior. Juzgando el talento del artista por su cercanía en la reproducción cuasi perfecta de la *forma* natural a partir de la habilidad desarrollada. Esto llevaría a desvalorizar la actividad artística en la dimensión creativa que exige, de la capacidad de realizar conceptos e ideas originales y crear mundo alternos y artificiales no concebidos por no ser percibidos desde la exterioridad del mundo.

Otra interpretación de la relación arte-naturaleza sería aquella que la creatividad vendría en la irresistible tentación de imitar la fuerza de los procesos internos que habitan en los elementos que componen eso que llamamos naturaleza (la ya comentada *physis* del mundo griego); imitar los procesos generativos y las pulsiones inherentes de movimiento permanente que vendrían a

¹⁷ Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, L. II, cap. 1, H. I, 63.

¹⁸ Es el caso Velthoven, T. van, 1977 en *Gotteschau und menschliche Kreativität. Studien zur Erkenntnislehre des Nikolaus von Kues*, J. Brill, Leiden, p.65-66, que cayó en esta interpretación limitante del autor renacentista.

contraponerse al modelo cristiano tradicional de un universo o naturaleza estática. De realizar la actividad artística en conjunción de la comprensión que surge de las mutaciones y metamorfosis como semejanza *ciega* de la naturaleza. El arte como una metamorfosis consciente ideada por las capacidades y habilidades, conocimientos y técnicas materiales que toman inspiración de la observación empírica razonada e imaginada por caminos insospechados al comprender, como Leonardo Da Vinci, por ejemplo, respecto a lo captado como órganos, cuerpos, fenómenos telúricos que pasan por una metáfora en tanto *pulsiones de la naturaleza*.

Igualmente encontramos una asimilación de la concepción platónica de Plotino, que nos da una globalidad mucho más completa al considerar a la naturaleza como solo compuesta de cosas corpóreas. La interpretación plotiniana se centra en un principio intelectual, el *nous*, que vendrá a ser el espíritu o el alma de la materia. Así que la imitación mecánica de la naturaleza no se reduce a lo señalado como tampoco la primera imitación no es la del artista, sino que la naturaleza imitaría a la *idea* divina que se reproduciría por doquier. La naturaleza tendrá la acción de imitar a esa *Inteligencia primaria* que contendrá en todas sus producciones en tanto forma. Bajo esta prescripción del arte, lo que se imita es la idea implícita de la naturaleza. Para este estadio de la evolución de las artes, estas aquí no imitan los objetos observables sino las razones que les son inherentes para la constitución ontológica del objeto natural¹⁹. Para Plotino el arte es símbolo, por ser ya la naturaleza un símbolo artístico del *nous*, de lo inteligible que es *forma y energía* y que tiene existencia en toda la infinitud de sus componentes. Es por ello que podemos aceptar el aforismo medieval según el cual “*natura movetur intelligentia*” puede ser asumido por el Cardenal alemán²⁰

Con el Cusano encontramos, pues, un distanciamiento del arte como imitación de la naturaleza. Un arte que no se revela tanto en las artes representativas (pictóricas, etc.), sino en las productivas (artesanales). El escultor o el pintor pueden encontrar modelos en la naturaleza, mientras que el modelo de la cuchara es producto original de la mente humana, no imitando ninguna cosa natural, solo usando la materia para contornearla según la idea que tiene la mente. El carpintero, si llega a imitar algo, es la idea que tiene en la mente. Se desarrolla una teoría del arte centrada en la concepción utilitaria más que poética; más en la construcción de un artilugio artesanal que en una concepción mimética; se basa en la ejecución de una cuchara artesanal más

¹⁹ Cf. PLOTINO, *Enneadas*, VI, 6, 7 y V, 8, 1.

²⁰ Cf. Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, L. I, SCHR. III, 254.

que en la de una escultura. El artista tiene la tarea de modelar la materia a partir de un proceso de percepción visual, como parte fundamental de su hacer. De esa percepción nacen las formas de las cosas, adecuadas a proporciones: tal es el proceso, para este autor, de todo arte. En su texto *Idiota de mente*, encontramos la siguiente afirmación:

Todo arte particular, por tanto, se establece a partir del arte sin limitación. Y de este modo será preciso que el arte sin limitación sea modelo, principio y medio, metro, medida, verdad, precisión y perfección de todas las artes [...]. Así, pues, propondré, a partir del arte concreto de hacer cucharas ejemplos simbólicos. Una cuchara, fuera de la idea de nuestra mente, no tiene ningún otro modelo. En efecto, aunque un pintor o un escultor extraigan modelos de las cosas que intenta representar, en cambio soy yo el que saco las cucharas de los troncos y las copas y las ollas del latón. Pues no reproduzco la figura de ningún objeto natural. Semejantes formas de cucharas y ollas se logran solo mediante el arte humano. Por ello mi arte es más perfecto que el de las imitaciones de figuras creadas, y es esto más próximo al arte sin limitación²¹.

La obra de arte es, no cabe duda, una habilidad de las manos, pero sobre todo de la mente (*mens*) humana. Tomando a esta como la fuente de todo arte, implica un proceso cognitivo, pues toda creación está sometida a una *medida* propuesta y proyectada por el intelecto, consistente en la adaptación de la forma aparecida en la mente sobre la materia. El arte, visto así, es medida proyectada en todas las cosas, pues las llega a producir como quiere la mente que sea. Es la capacidad de la fantasía o de crear ficciones (*virus fingendis*), que es una libre condición de concebir ideas. Principio que choca contra la postura vulgar del arte en tanto imitador de la naturaleza. Es la postura del tornero, del carpintero, que son representantes de una arte *productivo* y no representativo, simbólico e *imitativo*. Para Cusano, la guía del artista está en su propia mente, en la idea que acoge dentro de él y luego la exterioriza. En última instancia, independiente de lo utilitario, la idea por la que la mente se guía en el terreno del arte es la búsqueda de la idea de lo bello. A esto añade: “Todas las representaciones en escultura, en pintura o artesanía no pueden realizarse sin la mente, sino que es la mente misma la que configura todo”²².

En el Cusano encontramos un vínculo cerrado entre mente e intelecto, en que la inteligencia está unida de cierta forma a la naturaleza, al entender la mente del artista como el verdadero lugar de donde emerge la creación. Este desdoblamiento lo lleva a declarar que las artes nos proveen de una comprensión bastante extensa del intelecto. Las obras artísticas pueden aceptarse como *explicaciones* del intelecto humano que dentro de sí permanece indivisible y siendo uno. Un

²¹ Nicolás de Cusa: *Opera Omnia, Idiota de mente*. Basilea, 1937. Cap. II, p. 51.

²² N. de Cusa: *Idiota de mente*, op, cit, p.158

intelecto que se hace visible gracias a la especificidad de cada arte, a través de los diversos productos que se nos da por este ejercicio de creación, no solo material sino intelectual que, si no fuera por ello, permanecerían absolutamente desconocidos para la totalidad de los sentidos, empobreciendo la sensibilidad humana a partir de las creaciones estéticas sensibles artificiales por parte de las artes. La inteligencia sería esa facultad humana que gracias al símbolo hace presente la forma de las formas (*formas formarum*), siendo más que una *forma formata* es *forma formans*, por la concreción y contracción de la fuerza engendradora que la caracteriza²³. Pero será importante advertir que para el cardenal alemán el proceso de creación no es absolutamente intelectual. Se requieren incorporar otros atributos y acciones, como es comprender que nunca se podrá desprender el artista de la actividad física, manual, para llevar a cabo la materialización de las ideas que en una u otra manera se concreta la creación como un acto intelectual-productivo.

De esta voluntad creadora surgen cosas hermosas y únicas, donde se conjuga idea y belleza, una sin la otra no se dan para el arte de ese momento. El artista es un intelectual en parte, pues puede concebir en su mente, –independiente del hacer, las herramientas, y los materiales–, o intelectualmente su obra. Sin embargo, sus herramientas las ha inventado él mismo para esos fines. La mente tiene la facultad de concebir, imaginar, fantasear ideas con las que inventa también los instrumentos necesarios para su realización. Tales propuestas no son absolutas sino relativas, ya que no es una fuerza innata bruta de la que surgen sino de una voluntad formada que se expresa; es una realización que depende del hombre, de su visión, de su mente, de su habilidad, de sus instrumentos y, sobre todo, de sus ideas. Para el Cusano *todo cuanto se vale de la proporción es comparativo*, y por ende, cognoscitivo²⁴. La idea de proporción es un concepto determinante de toda la estética del renacimiento, pero no menos para sus planteamientos estéticos-artísticos. Para él, la proporción descubrirá, ¡y nos deslumbrará!, el *resplandor de lo bello*. Proporción es a belleza en el sentido que belleza es un acercamiento a la perfección de las

²³ ANDRÉ J.M. 1995, p.568

²⁴ No obstante, podemos hacer referencia a la opinión certera que nos da André, (1995), al advertir que Nicolás de Cusa considera una multiplicidad de aserciones acerca del concepto de arte que refiere a variedad de actividades que sobrepasan a como en la actualidad comprendemos y significamos ese término. Estaría contemplado el trabajo de los artesanos y los actos intelectuales como el conocimiento, la poesía y las artes del discurso: oratoria, retórica, argumentación lógica, etc. Las referencias de André son las siguientes: Cf. para este amplio concepto, Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, L. II, cap. 1, H. III, n° 178, 178-179 y *Compendium*, cap. 6, H. XI3, n° 17 y n° 18, 13- 14. 56 Nicolás de Cusa, *De beryllo*, H. XII, n° 7, 9: “Hinc (intellectus humanus) creat similitudines similitudinum divini intellectus [...]. Cf. a propósito de esto, M. Álvarez-Gómez, “Adecuación e identidad. Sobre la idea de verdad en Santo Tomás y Nicolás de Cusa”, *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 1964 (4), 49-50; cf. también H. Meinhardt, “Exaktheit und Mutmassungscharakter der Erkenntnis”, en K. Jakobi, (ed.), *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, Karl Alber, München, 1972, 113-115.

formas de lo divino. En su obra *El Idiota de la mente* encontramos estas palabras: “por tanto corto y perforo la materia, por ejemplo un trozo de madera, con los diversos movimientos de los instrumentos que utilizo, hasta que aparezca en ella la proporción debida, en la que la forma de lo que es propio de la cuchara (‘forma coclearitatis’) resplandezca adecuadamente”²⁵.

A modo de conclusión

Se nos presenta en la filosofía de Nicolas de Cusa una visión de la creación que no solo remite a las artes pictóricas o representativas como la pintura, la escultura, o espaciales, como la arquitectura, o sonoras, como la música. Sus planos de la creación parecieran, sobretodo, referirse a las necesidades que encuentra en torno a la producción cotidiana del hombre. Es decir, a las creaciones de orden artesanal: la alfarería, el torneado, la forja de hierro, la ebanistería, la tejeduría, rompiendo el concepto de artes puras. Quizás una *tecné* que estaba más cercana a la concepción del mercantilismo incipiente que comenzaba a establecer un cambio revolucionario en las relaciones sociales y de vida para ese entonces. Pero además, a través de las distinciones que hemos tratados respecto al concepto de *mímesis* (*imitatio*), su postura establece una mediación entre el origen y fin de la modernidad. Para el siglo XV, el arte, como se ha planteado, es visto como una *tecné*, que aún mantiene una concordancia y armonía con la Naturaleza. El cambio de esa relación comenzará a verse dos siglos más tarde, a partir del siglo XVII, cuando arte y técnica tendrán esferas de acción y producción completamente distintas, proporcionando dos modos distintos de actividad humana en sus modos de relacionarse con la naturaleza que divergen en sus modos de recrear las leyes y formas, materias y usos de la naturaleza, sus medios y fines²⁶.

El arte, más que imitación, es creación, formación de cosas y no solo reproducción. Con ello se supera la concepción clásica antigua del arte, que era la aceptada para su época.

²⁵ Nicolás de Cusa, *Idiota de mente*, cap. 2, H. V, n° 63, 97.

²⁶ Respecto a este punto de la recreación y superación de los límites entre la naturaleza y lo artificial producido a partir por la modernidad, podemos notar la necesidad actual y permanente de una redefinición de la responsabilidad ética que presentan de los nuevos desafíos de los usos artificiales de lo *natural*. La diferencia entre lo artificial y lo natural ha desaparecido en la vida común. Lo natural ha sido absorbido por la esfera de lo artificial (digamos, por ejemplo y entre tantos, la *imago* recreada casi *ad infinitum* por la virtualidad digital o las apropiaciones del código genético y su manipulación). Produciendo al mismo tiempo un extrañamiento total ante lo natural o la naturaleza. Las obras del hombre se han convertido en un mundo paralelo y más pertinente que el originario, y se desliza sobre y por él, engendrando una nueva especie de *naturaleza* que posee una dinámica autónoma, ante la que el sentido de la libertad humana se encuentra confrontada a establecer un significado completamente distinto y novedoso. Ver JONAS, H, 1993: *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, Les Éditions du Cerf, París, p.24.

Implicando a un proceso que comienza con la visión en tanto proceso activo y no pasivo. Ver es crear; idear es diseñar y proyectar; crear formas para exteriorizarlas y ser producidas en la materia. El artista es una especie de demiurgo que une lo que en la naturaleza se halla separado. Así la mente es autónoma mas no infalible, una mente que hace conjeturas y suposiciones, y no establece verdades irrevocables, absolutas y únicas; para conocer y formar cosas la mente primero tiene que hacer conjeturas sobre ellas; concebir la posibilidad finita de su existencia.

Si bien el Cusano no fue un pensador instalado en la modernidad, pues al final quien crea la verdadera y absoluta belleza es el arquitecto celestial, su visión de *ars faber* se centra muy cercana a lo que se sostendrá en plena modernidad en cuanto actividad productiva. No tomado muy en cuenta su pensamiento en vida, será con la modernidad, al vincular arte y creación, que obtendrá una postura central para la estética moderna. Sus teorías no penetraron en los humanistas ni artistas de su tiempo, pero dejó planteamientos que ya apuntaban a lo que el curso de la conciencia filosófica, artística y estética llegaría a acontecer.

Nicolás de Cusa, un pensador viajero, nos presenta una comprensión del pensamiento humanista del renacimiento en su afán de entender la relación cognitiva e imitativa entre el arte (lo humano) y de la naturaleza (formas de lo divino). Su estética se centra en la relación neoplatónica y medieval de un dios que proporciona las *ideas* (formas) que están presentes en todo aquello que abarca la naturaleza. Es un continuar la fidelidad a la factura metafísica del cristianismo, pero constituyendo una distinción o deslinde entre lo divino y lo humano. Capta que la mente construye en la materia formas intelectuales que, mediante la *tecné*, podrán ser utilitarias o bellas. Las creaciones artesanales o artísticas tienen ese componente que no se satisface con el principio de solo ser imitación de lo *visto* o percibido en el estambre de la naturaleza; son creaciones *espirituales*, es decir, exteriorizaciones de las formas que la mente ha proyectado realizar con los materiales de la naturaleza. El hombre del renacimiento comienza a ejercer su derecho no solo de apropiación sino de *creador original*, de aceptarse como un microcosmos demiurgo frente a la materia decantando un *universo artificial* de formas exteriorizadas útiles o bellas, por medio de su labor y perspicacia que hoy vienen a comprenderse como expresiones de la cultura en sus diferentes niveles, evoluciones y necesidades en todos los registros de la huella humana sobre el mundo.