

EL "TROMPE L'OEIL", LA ANAMORFOSIS Y EL HIPERREALISMO*

*Stella Behar***

En la época en que fue construido el "Centre Pompidou" se produjo un fenómeno que, en mi opinión, no ha sido todavía apreciado y evaluado en su justa dimensión. Quizá podamos atribuir nuestra ceguera a la naturaleza misma de este fenómeno. La construcción del "Centre Pompidou" se hacía junto con la renovación de la estrato Beaubourg, es decir, de los barrios vecinos del centro de París como el barrio de L'Horloge y de la iglesia de Saint-Merri, así como el barrio Des Halles y de la calle Saint-Denis. La renovación de un barrio insalubre es una empresa económica que debe encontrar un mercado. Se necesitó que los especuladores de bienes raíces solicitasen la imaginación de las Artes-y-Oficios y de los funcionarios públicos para que, como el hada de "Cenicienta", los ratones de los arroyos, las grietas de las fachadas y las damas de la noche de la calle Saint-Denis se conviertan en productos de consumo respetables para el burgués o pequeño burgués. El servicio de limpieza de la ciudad y la construcción simultánea de las vías rápidas y estacionamientos subterráneos desalojaron a las ratas; las damas de la noche de la calle Saint Denis cambia-

ron de clientela, se equiparon de videos y de los video juegos y aumentaron sus tarifas; los arquitectos del catastro, subrayando la armonía estética de los arrabales del barrio alabados por Villon o mejor aún por Victor Hugo. Clasificaron las fachadas como "monumentos históricos" y sugirieron el aplanado de aquéllos que todavía podían permanecer de pie, aprovechando la construcción del nuevo barrio de "L'Horloge" en el estilo y las proporciones del islote arquitectónico en el que se insertaban. Los arquitectos del "Centre Pompidou" que elevaron una torre de ventilación para el estacionamiento subterráneo del edificio decidieron camuflarla construyéndola no sólo según las proporciones equivalentes en lo alto y en lo ancho a las construcciones aledañas sino también siguiendo la forma multi-trapezoidal, es decir chueca. El artista Fabio Reiti fue invitado para pintar en la fachada de concreto previamente preparada, un "trompe l'oeil" reproduciendo seis ventanas con su herrería que sirve de percha a las palomas o con sus macetas de geranios vacías, ventanas que dejan entrever sus interiores en los que ni el tiempo ni la luz nunca entraron (foto 1 & 2). El "trompe l'oeil" invade París: al fondo de los callejones sin salida, en los patios traseros, en las paradas de autobús. Alrededor de lo que en esta época (1979) fue El Agujero "Des Halles", Fabio Reiti pinta en la fachada de concreto de la ventilación de los subterráneos del futuro foro "Un Hombre que Camina" (foto 3), en otro lugar, en el decimocuarto distrito, calle

* Ponencia presentada en la Biental Internacional de Poesía Visual Casa de la Primera Imprenta, Enero de 1996, México, D.F.

Traducción: Celia Fanjul, UAM.

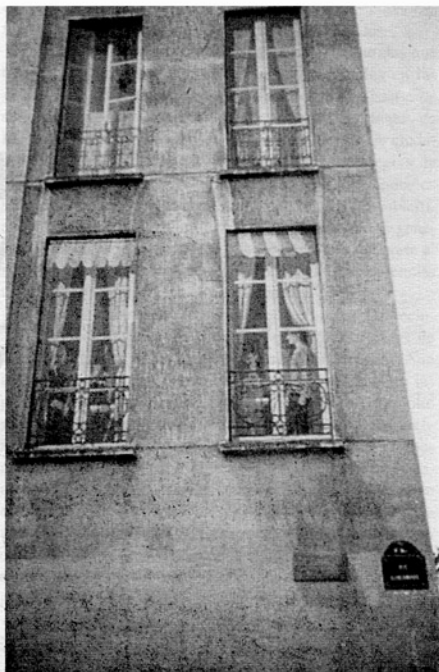
** University of Texas - Pan American



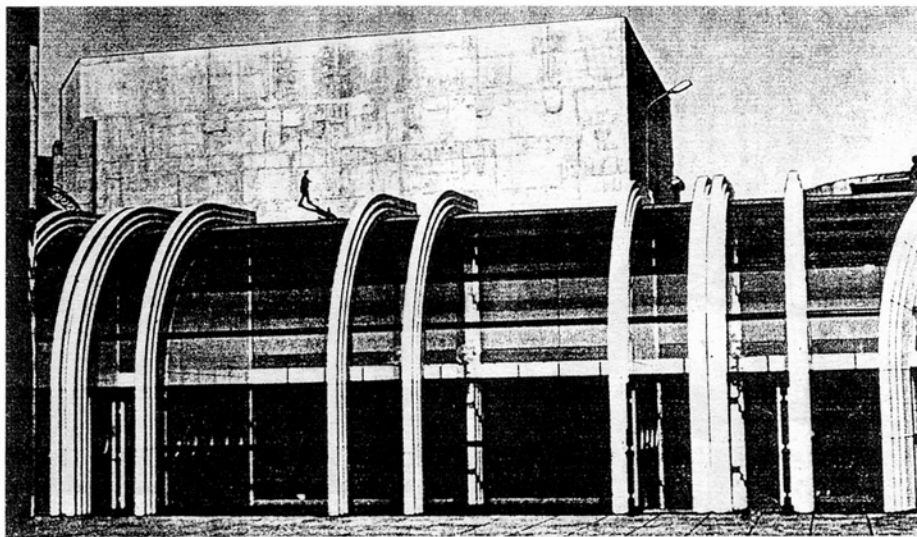
Fotos 1 y 2: Fabio Reiti *Las ventanas de Beaubourg*, París 1978.

Raymond Losserand, las repisas de una “Biblioteca Imposible” concebida por dos artistas de “Oulipo”, muestran libros imaginarios (foto 4). Este simulacro se inserta en el estrecho ángulo que forman dos miserables edificios cayéndose el uno sobre el otro.

El “trompe l’oeil” es una técnica decorativa cuyos orígenes se remontan en la historia de la pintura occidental de los tratados de óptica del siglo XII, primero físico-fisiológico, después, hacia el siglo XIV, cada vez más geométrico. “El arte quiere darse el estatus de ciencia en la que el objetivo es el conocimiento exacto de la naturaleza” (Daniel Lagoutte 7). En el siglo XV (época del renacimiento italiano del *Quattrocento*) la perspectiva geométrica es afinada por artistas agrupados en torno al arquitecto florentino Brunelleschi. Se empieza a sintetizar por tanteos empíricos la relación estrecha, matemática, que une al espectador con el plano pictórico y el objeto representado. Los trabajos desembocan en la *construcción legítima* que determina dos perspectivas, la *perspectiva accidental* y la *perspectiva natural*¹. Rápidamente las obras de la perspectiva rebasan la experiencia empírica para definir un “espacio ideal, un cosmos en donde el hombre se encuentra simbólicamente inserto” (Lagoutte). Los cálculos determinan entonces dos escuelas de estilo. Por ejemplo, Italia, según recomendaciones de Leonardo Da Vinci, opta por ángulos de percepción de 22 a 25 grados, lo que permite un punto de vista exterior, y que será utilizado más frecuentemente sobre y en las construcciones arquitectónicas, mientras que los Países del Norte, escogen distancias cortas (45 a 130 grados), lo que permite englobar en el espacio representado al sujeto que mira, particularmente el pintor mismo.² Las distorsiones necesarias para la realización de estas pinturas que tratan de imitar lo real engendran el descubrimiento y la exploración de otras distorsiones que conducen a la anamorfosis. La invención de la primera anamorfosis se atribuye, en Occidente, a Leonardo Da Vinci. El procedimiento se propaga progresivamente. Es utilizado con el fin de que la obra ofrezca dos lecturas posibles: una representación hace desaparecer la otra como por encantamiento cuando el observador cambia de lugar. (foto 5 “*Los Embaja-*



dores” de Holbein)³. Los dos contenidos se superponen y entonces se complementan pero el discurso se mantiene siempre en secreto. La anamorfosis se desarrolla en el siglo XVII. Su uso da testimonio de la crisis que sacude al racionalismo geométrico objetivo del Renacimiento, tal como lo atestiguan las investigaciones de los matemáticos franceses pertenecientes a la orden de los Mínimos y que trabajan con relación a Descartes. **No se trata ya de medios empíricos de composición sino de construcciones matemáticas de la deformación basados sobre la geometría de rayos visuales** (foto 6).⁴ La anamorfosis acude pues a ilustrar la idea cartesiana de la duda, de la veracidad de los sentidos y de la realidad de las apariencias. Este aspecto de la filosofía cartesiana ha sido retomada por la Iglesia, en particular por los discípulos de San Ignacio de Loyola quien, para entrenarse en *el ejercicio de lo espiritual*, recomiendan observar representaciones de este tipo de manera que se despojen de la alienación provocada por la ilusión de las apariencias.⁵ Hacia la mitad del XVII aparece pues una invención: La anamorfosis cilíndrica (foto 7, 8, 9).⁶ La anamorfosis se vuelve entonces un pequeño objeto popular que causa gran sensación desplazándose de las esferas nobiliarias para encontrar-



se en las ferias. Aproximándonos al siglo veinte perdemos la pista de la anamorfosis. En el siglo veinte, aún si los surealistas en algunos trabajos la recuperan con un nuevo sentido, es sobre todo con la fotografía y el cine, que las propiedades anamórficas son utilizadas entre otros efectos para agrandar los campos visuales. El eclipse de la anamorfosis y del "trompe l'oeil" corresponde a una crisis (completamente romántica) de la representación que prohíbe la copia en beneficio de la delectación pictórica y de la búsqueda interior. Los trompe l'oeil y las anamorfosis que emergen por todos lados en los años sesentas y setentas aparecen *a priori* como juegos anodinos, sin substancia pero sobre todo aparecen como anacrónicos. (foto 10, 11, 12, 13)'.

Hay que constatar, igualmente que de los años cincuentas a los ochentas muchos novelistas y críticos literarios se interrogaban sobre los conceptos pictóricos que servían para resolver la proyección plana unidimensional, los problemas de espacio, tiempo, sensación o movimiento. "Los pintores tienen mucha suerte" dijo Claude Simon al interrogarse sobre los medios para crear una estructura narrativa que tomara en cuenta "la discontinuidad, el aspecto fragmentario de las emociones que probamos y que nunca encuentran contigüidad en la conciencia" (*La Route des Flandres*, 310). Si reemplazamos "el aspecto fragmentario de las emociones" por el "aspecto fragmentario de las sensaciones visuales" y la "contigüidad en la percepción visual" encontraremos las preguntas fundadoras que han conducido a la invención de los trompe-l'oeil: o de alguna otra manera las preguntas fundadoras que han conducido al estudio de las deformacio-

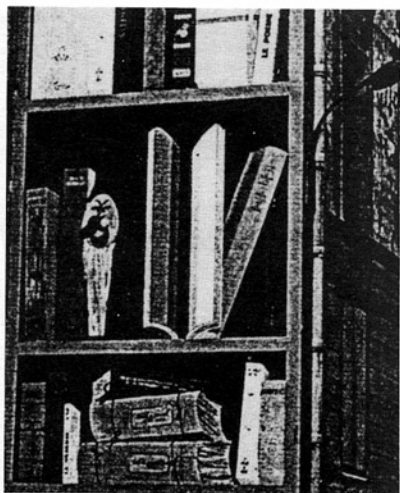
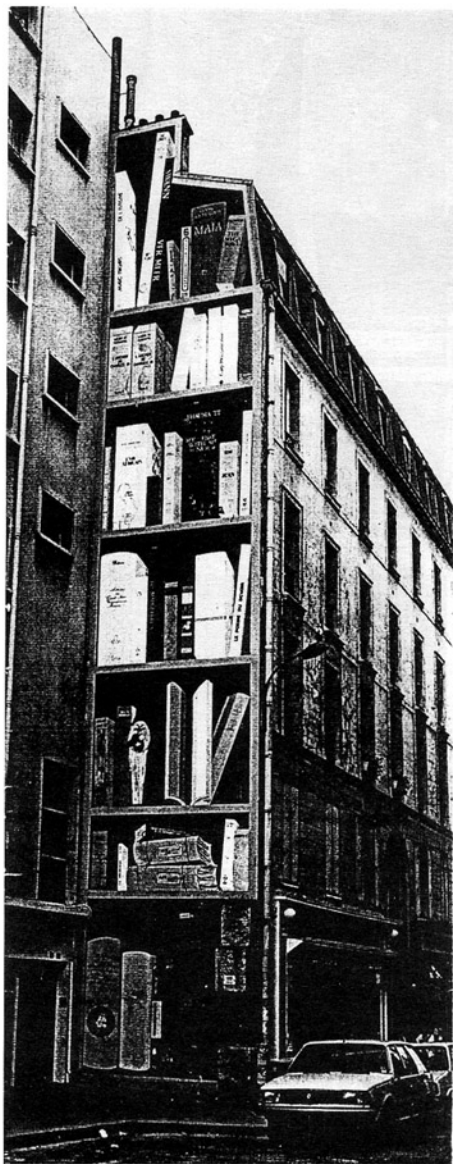


Fotos 3: Fabio Reiti *Un Hombre que camina*, Les Halles, Paris 1979.

nes basadas sobre la geometría de rayos visuales que son fractales (grados de fragmentación) y la reorganización hecha por la conciencia que pone todo en relación de contigüidad es lo que permite la ilusión.

"La definición de un trompe-l'oeil parece ser simple" según George Perec "Es una manera de pintar alguna cosa de manera que esta cosa aparezca como no pintada, sino real; o si lo preferimos, es una pintura que se esfuerza en imitar hasta confundirse en lo real." (*L'Oeil ébloui* 1981).

Para Perec, la pintura que se esfuerza en imitar lo real es a la vez tema y motivo recurrente en sus novelas. *La Vie mode d'emploi* (*La Vida modo de empleo*) (1978), es por ejemplo el relato del cuadro que el pintor Serge Valene eje-



cutura en los últimos meses de su vida para agrupar todos sus recuerdos, sus sensaciones, sus emociones. El personaje decidió pintar el inmueble donde vivía hacía más de cincuenta años, removiendo la fachada para que aparecieran en corte todas las habitaciones de delante, las escaleras, el cubo del elevador, así como los muebles, los grabados, las cubetas, las gentes, sus gatos, las allas, sus zapatillas... En otro libro *Un Cabinet d'amateur* (1979) (Consultorio de aficionado) Perec cuenta la historia de un cuadro, de un pintor, de un coleccionista y de su fabulosa colección de telas (más de 100 cuadros). En este cuadro el pintor Heinrich Kürz, quien se pinta pintando un cuadro, retrata al coleccionista sentado en su consultorio mirando "sobre el muro fondo, en el eje de su mirada, el cuadro que lo retrata en el momento de mirar su colección de cuadros y todos esos cuadros de nuevo reproducidos, y sin perder precisión alguna en la primera, en la segunda en la tercera reflexión, hasta no ser más que unos trazos ínfimos de pincel sobre la tela" (p. 23). La novela empieza con una exposición donde se exhiben el cuadro y toda la colección. La sala donde se ubica el cuadro había sido decorada (según cuenta el texto) de manera que fuese una replica lo más fiel posible al consultorio del coleccionista, para que los visitantes pudiesen comparar las reproducciones con los originales.

Los visitantes de la exposición se darán cuenta rápidamente que entre las originales y las reproducciones sucesivas el pintor había introducido ligeras modificaciones "de una copia a la otra los personajes, los deta-

Foto 4: Bertin y Jouet: *Bibliothèque impossible*, rue Raymond Losserand, 1985.



Foto 5: Hans Holbein: Retrato de Dinteville y Georges de Selve o Los Embajadores.

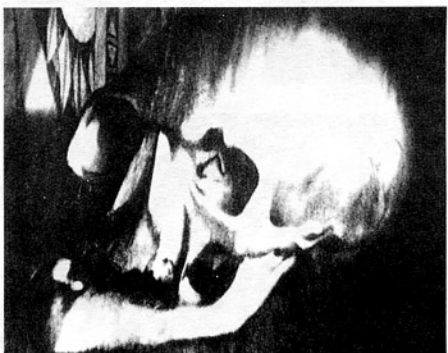
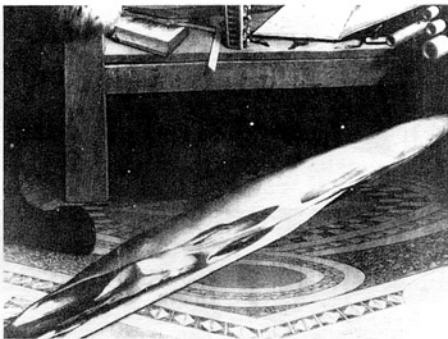
lles desaparecían o cambiaban de lugar, o habían sido sustituidos por otros: la tetera del cuadro de Garten se volvía una cafetera con esmalte azul; un campeón de boxeo, valiente en la primera copia, recibía un terrible gancho al hígado en la segunda y aparecía tendido en la lona en la tercera.” (p. 27)

R. Barthes afirma que “el ‘trompe-l’oeil’ es una copia” que es “una primera ironía en la medida que ella finta un respeto espectacularmente plano”.⁸

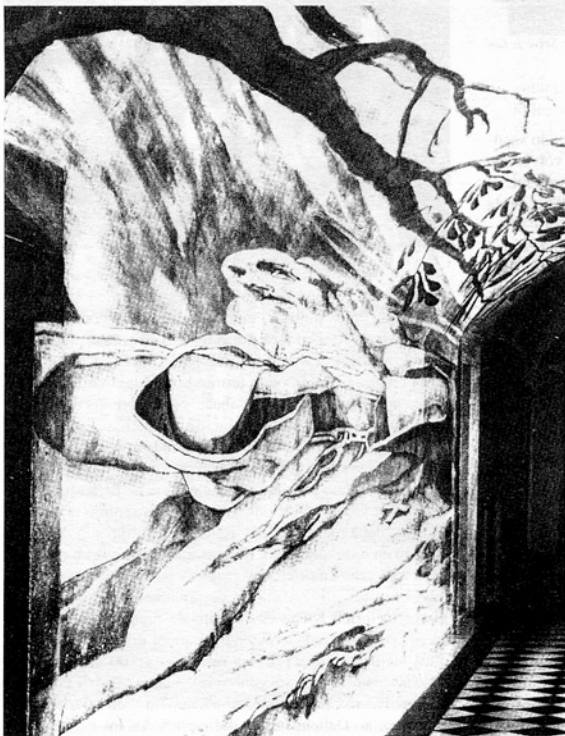
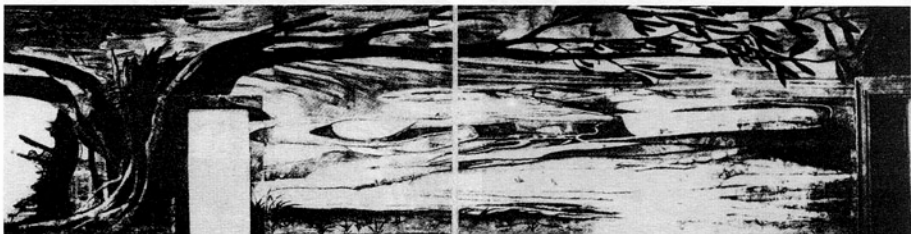
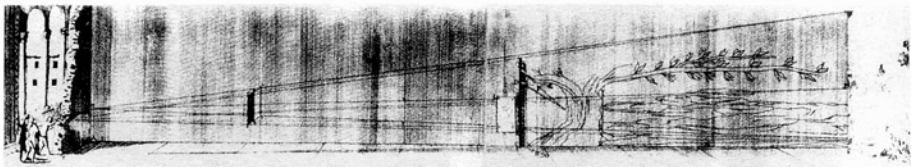
Todo el poder irónico del “trompe-l’oeil” y por extensión, de la ironía socrática tal y como la describe Jankélévitch, que para “denunciar el peligro de lo falso la ironía debe obtener primero la ilusión completa de la verdad” (p. 9), la ironía toma al engaño, al fingimiento a la finta que aterra en definitiva en la comprensión de que el objeto imitado es un falso.⁹

Si los *trompe-l’oeil* ejercen la fascinación que ejercen, decía Prec en *L’Œil ébloui*, una fascinación que puede llegar hasta provocar las reacciones violentas, como ese bote de pintura roja que fue lanzado contra la fachada de Fabio Reiti en el Centro Georges Pompidou - no es sólo porque están bien pintados (sino también) porque este “bien pintado” nos envía a el solo *trompe-l’oeil* en la que nosotros somos las víctimas.

Una de las primeras paradojas del “trompe-l’oeil” es que la conciencia debe convencerse de la irrealidad hasta de su inexistencia. La inexistencia del objeto imitado es una de las llaves esenciales de la superchería y de la mistificación. Al final de *La Vie mode d’emploi* sabemos, cuando la porte-



ra encuentra al pintor viejo muerto sobre su cama, que el cuadro tan “bien pintado” en el que habíamos podido seguir todo el trazo del pincel durante 700 páginas, jamás fue comenzado. En el arte del “bien pintar” en el arte de “real hasta confundir” o en otros términos del hiperrealismo, si la conciencia permite que se le abuse, eso quiere decir que está bajo hipnosis. Es en esta relación hipnótica que el autor juega en *Un Cabinet d’amateur* en donde la inexistencia del cuadro se establece a partir de un escenario más complejo. Para que el lector perciba que el ejercicio de prestidigitación del que es víctima funciona a pesar de su sentido crítico, su cerebro, debe reconsiderar y retirar la información dada por el texto en todo momento. El constata entonces que el efecto se llevó a cabo en diferentes etapas y ha funcionado en diferentes niveles. El consultorio de aficionados (el cuadro del pintor Heinrich Kürz) es descrito de manera muy precisa (pero ¿podrían verdaderamente imaginar una tela que reproduce incluso en una primera reflexión a 100 otras telas?). Muchas historias de este género rellenan el relato y constituyen verdaderos “empujones al abismo” o “reflexiones razonadas” como Dallenbach las definiera¹⁰. Así los exégetas del



Fotos 6a, 6b y 6c: Emmanuel Maignan: *Paisaje con San Francisco de Paula en Reza* (1642) Claustro de la Trinidad de los Montes, Roma.

consultorio de aficionados (el cuadro) supieron que el pintor había puesto dentro del cuadro dos pinturas que pertenecían al coleccionista pero que representaban su propio trabajo “como huella de su trabajo pasado y futuro”. Una de estas dos obras “existe sólo bajo la forma de un rectángulo de dos centímetros de largo y un centímetro de ancho, en el que, ayudándose de una lupa poderosa se puede distinguir una treintena de hombres y mujeres que se arrojan desde un puente muy alto a las aguas negras de un lago mientras que en la ribera, las masas armadas con antorchas corren en todos los sentidos”(p. 99). Esta tela se titula *Les Ensorcelés du lac Ontario* (Los embrujados del lago Ontario) se refiere a la historia que sigue.

En la noche del 13 al 14 (de noviembre de 1891) una secta de iconoclastas fanáticos fundada seis meses antes por un empleado de la Western Union, un carnicero y un agente de seguros marítimos, se propusieron asaltar sistemáticamente las fábricas, bodegas y tiendas de la Kodak. Cerca de cuatro mil cajas, cinco mil placas y ochenta y cinco Km. de película de retrocelulosa fueron destruidos antes de que las autoridades pudiesen intervenir. Perseguidos por la mitad de la población

los sectarios se echaron al agua antes que rendirse. Entre las setenta y ocho víctimas figuraba el padre de Heinrich Kürz (p. 100).

Las precisiones cronológicas, el inventario detallado de las mercancías saqueadas, la identificación profesional de los fundadores de la secta e incluso el toque personal que ligaba una de las víctimas al mismo pintor, todo conduce a hacernos ver, a hacernos creer, imaginar esta masa (sectarios y vecinos) en un rectángulo de dos centímetros por uno y apreciar inmediatamente el trabajo no solo del pintor sino del escritor que nos cuenta una historia aburridísima que parece sostenerse en pie.

¿Qué le pasó entonces al cuadro de Kürz el pintor del consultorio de aficionados? A la muerte del coleccionista, el cuadro quedó sellado en la cripta. Desaparece entonces. Sin embargo su existencia continúa a través de los exégetas (p. 14) que amplifican su realidad y analizan detalle tras detalle para afirmar y confirmar sus tesis, hipótesis y contratesis. Al fin de la obra, después de que toda la colección que fuera el tema del cuadro fue vendida en subasta, el autor nos muestra que:

Las verificaciones realizadas con diligencia no tardaron en demostrar que en efecto la mayor parte de las telas de la colección Raffke estaban falsificadas, como están falsificadas la mayor parte de los detalles en este relato ficticio, cocebida por el solo placer, y el único escalofrío de hacer parecer (p. 120).

Pero lo que hay de fascinate en el "trompe l'oeil" es que aunque solo sea por algunos instantes nos hace dudar de lo que es falso y lo que es verdadero.

Regresemos ahora al trompe-l'oeil de la meseta Beaubourg. Después de algún tiempo de su realización y sobre todo de su mediatización por la prensa, gran número de visitantes, turistas y mirones invadieron toda la mesa para descubrir "el 'trompe-l'oeil' en las ventanas". La prensa mencionó entonces que un vecino de la mesa, inmóvil durante horas tras su ventana presentaba a las masas un cartel que decía "Esto es una verdadera ventana." Podemos, seguir a mi juicio, apreciar aquí una representación viva de la anamorfosis que según Roland Brthes, es "la otra ironía" que "coloca la analogía en ridículo [...] deformando regularmente según las reglas el objeto mimado".

En la "Experimental demonstration of the tomatotopic in the soprano (Cantarix sopranica L.)" Perec propone a su lector un estudio que lleva - y aquí leo un resumen:

Las veces que el lanzamiento del tomate provocó la reacción berreante en la cantante y demuestra que diversas múltiples áreas del cerebro estaban implicadas en la respuesta, en particular el trayecto leguminoso, el núcleo talámico y las fisuras musculares del hemisferio norte.

El artículo escrito en inglés, presenta diferentes cálculos, gráficos, esquemas, tablas y finalmente una bibliografía que enlista las obras de referencia de manera rigurosamente



Foto 7: Jean-François Niceron: Retrato de Luis XIII, 1640?

científica. El artículo del estudio parece "hasta confundirse" a un verdadero artículo científico de alto nivel académico. Podríamos considerarlo como un juego si su lectura no desencadenara una alienación triple.

As observed at the turn of the century by Mark & Spencer (1899), who first named the "yelling reaction" (YR), the striking effects of tomato throwing on Sopranos have been extensively described. Although numerous behavioral (Zeeg & Puss, 1931; Roux & Cambalizer, 1932; sinon *et al.*, 1948), pathological (Hun & Deu, 1960), comparative (karybb & Szylä, 1973) and follow-up (Else & Vire, 1974) studies have permitted a valuable description of the these typical responses, neuroanatomical, as well as neurophysiological data, are, in spite of their number, surprisingly confusing. In their henceforth late twenties' classical demonstration, Chou & Lai (1927 a,b,c, 1928 a,b, 1929 a, 1930) have ruled out the hypothesis of pure facio-facial nociceptive reflex that has been advanced for many by a number of authors (Mace & Doyné, 1912; Payre & tairnelle, 1916; Sornette & Billeveysé, 1925). Since that time, numerous observations have been made that have tried to decipher the tangling puzzle as well as the puzzling tangle of the afferent and / or efferent sides of the YR and let to the rather chaotic involvement of numberless structures and paths:...(pp. 13-14)

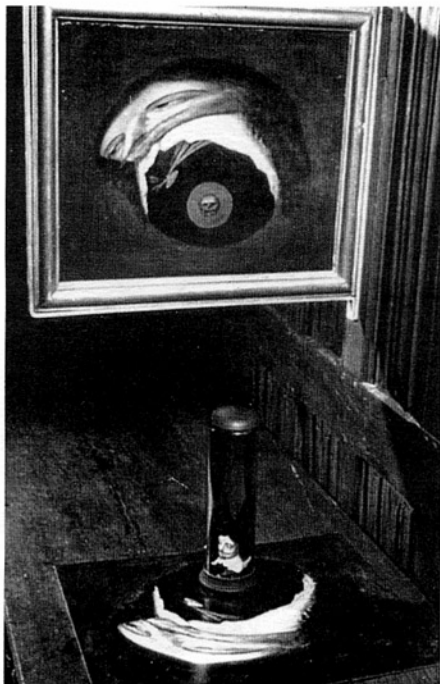


Foto 8: Anónimo: Retrato de Carlos I con cabeza de muerto (1660).

La dificultad para leer este texto no se debe solo al idioma: un inglés escrito por un científico extranjero. El texto inglés, a pesar de la complicada sintaxis de la frase, respeta un riguroso orden que le da cierta transparencia y demuestra una maestría perfecta del estilo que prevalece en la organización y argumentación científica. Las referencias y autoridades que aparecen entre paréntesis son, por el contrario, más problemáticos. Presentados con un alfabeto latino que agrupa las lenguas de transliteración (como el turco, el búlgaro) estos esconden sus orígenes. Si el título de este texto no nos había puesto sobre la pista, con seguridad su lectura, a partir de la referencia a Mark y Spencer, se sabe que el engaño que se basa en otra cosa que en la parodia. Lo mismo nos sucede con el índice de referencias bibliográficas con nombres citados: Alkasetzer Balalaeka, Chau O Lai, Heinz, D. Biological effects of ketchup salpicado, etc. Ahora si analizamos un poco más el texto de Perec, más que al estilo y registro de jerga lingüística que inventa neologismos tomados del latín, es la composición de la página lo que engaña al ojo y da la primera mimesis plana, la primera ironía. La segunda está en



Foto 9: Henry Kettle: Joven sujetando un pájaro con un hilo (1770).

la elección de las referencias que son, en suma, bastante simplonas pero no inocentes o estúpidas, ya que se trata de bromas bien hechas, y que para leer este texto el cerebro debe releer el texto por segunda vez. Debe luchar contra el tratamiento de códigos que organiza automáticamente con el fin de despegarse de la ilusión óptica. Ustedes me escuchan decir en voz alta "pére éternel" (padre eterno) pero mi mirada lee "P.A.Y.R.E." el signo tipográfico & y / et in Francés, que se dice "e" y se conjugó con la palabra siguiente T.A.I.R.N.E.L.L.E. para hacer "éternel". El ejercicio intelectual que el cerebro debe operar para leer el juego de palabras, el calambur, no se leerá solamente basándose en los reflejos culturales de juego interlingüístico que en una primera reflexión ejecuta la descodificación del texto (consonantes y vocales) según un sistema fonético inglés, para pasar al sistema fonético francés o alemán según la referencia. Para continuar con el juego anamórfico, el cerebro debe apreciar el calambur por la mirada. Se trata de una lectura mental que contrariamente a la habitual ausencia de resonancia se debe hacer sonora, y nos enfrenta a un sistema de distorsiones plurales. Reconocemos al objeto como una copia fiel que ya está ahí en tanto que copia, un engaño, pero además —sin el cual las distorsiones suplementarias no permitirían el descubrimiento—, estamos obligados a apreciar lo falso en lo falso y en varios ángulos, justamente en lo que nosotros consideramos como una de las actividades más honestas de nuestro trabajo de homo sapiens: la investigación científica. Pero en este juego de alternancia constante entre 'la decodificación y los códigos, el texto de Perec nos

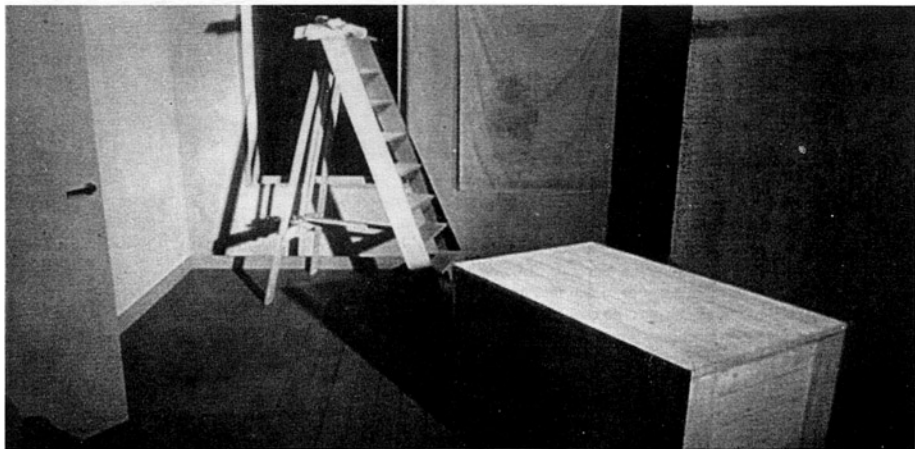


Foto 10-11 Jean Beutner: *La Habitación* (1975).

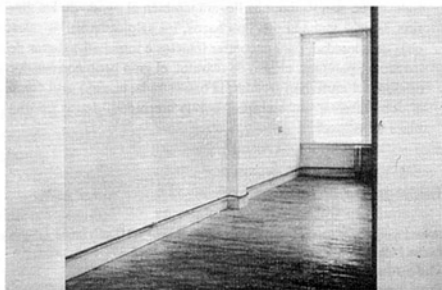
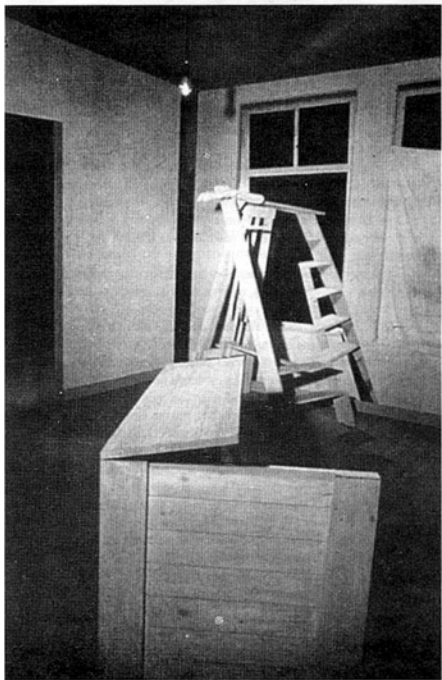


Foto 12: Jan Dibbets: *Mi Taller* (1969).

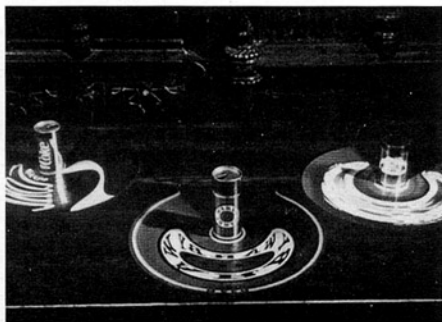


Foto 13: Hans Hamngren: *La Messa* (1975).

reenvía a la cuestión ideológica de los "scriptible" que R. Barthes definía como nuestro valor presente "Por lo que está en juego en el trabajo literario (la literatura como trabajo) es un quehacer del lector, no ya como consumidor sino como productor (S/Z 10, 1970) y el texto de Perec plantea este "valor presente" como otra ilusión más.

En una época donde todo es imitación, en una época donde los rayos visuales permiten distorsiones más espectaculares sobre las pantallas de nuestras computadoras, proyecciones visuales de todas clases, reconsiderar la manera en que nuestro cerebro funciona es la última llamada de alerta que los artistas pueden aún solicitar para no hacernos olvidar los peligros de la imitación. "La fuerza de ilusión o la fascinación que ejerce sobre nosotros, o aún más grande es nuestra necesidad de estos engaños, de esas imitaciones que nos hacen soñar en lo auténtico, y nos hacen creer que esas verdades han realmente existido o existen verdaderamente "que continuamos a fingir que probamos [la ilusión] aun bajo la realidad que la niega" Como Perec lo recuerda al fin de *L'Oeil ébloui*:

"Sobre el muro vandalizado de el "trompe l'oeil" del hotel Balestra en San Remo, nos llegará también el olvido de los grafitis, la cruz gamada, los brochazos, las salpicaduras, las manchas de humedad, para encontrar intactos e inmutables detrás de los arcos aparentes, el piso de mármol, el gran patio con sus dos estatuas, el muro con arcadas, la balaustrada, el cielo azul como si debiera estar ahí siempre, por la eternidad, detrás de una placa de vidrio."

Bibliografía.

- Roland Barthes: *Critique et vérité*. Paris: édit. du Seuil, "Tel Quel", 1966.
 Lucien Dällenbach: *Le Récit spéculaire*. Paris: édit. du Seuil, 1977.
 Vladimir Jankélévitch: *L'Ironie*. Paris: édit. Flammarion, 1964.
 Daniel Lagoutte: "Histoire succincte de l'anamorphose ou l'analogie en dérision"
Actualité des Arts Plastiques No. 3, Paris: édit. CNDP, 1989.
 Georges Perec: *La vie mode d'emploi*. Paris: édit. POI-Hachette, 1978.
 —: *Le Cabinet d'amateur*. Paris: édit. Baland, 1979.
 —: "Experimental Demonstration of the Tomatopotic Organization in the Soprano
 (Cantrix soprano L.)" *Banana Split* No. 2, (juin 1980).
 Claude Simon: *La route des Flandres*. Paris: ré-édit. de Minuit, 1992.
 Cucci White et Georges Perec: *L'oeil ébloui*, Paris: édit. Hachette, 1981.

Notas

- 1 Las circunferencias de Leonardo da Vinci sobre la construcción legítima, la perspectiva accidental y natural.
- 2 Cf. Escuela del Norte: *La boda de Arnolfini* de Jan Eyck, el espejo convexo de la pared del fondo permite la visión completa de toda la habitación.
- 3 *Retrato de Dineville y Georges de Selva* llamado "Los Embajadores" de Hans Holbein el joven, representa el momento histórico en que Enrique VIII es excomulgado por el papa por esposar a Ana Bolena. La anamorfosis (la cabeza del muerto) ha dado lugar a numerosas interpretaciones: (Jurgis Baltrušaitis *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* Paris 1955; Edgar R. Samuel: *Death in Glass. A New of Holbein's "Ambassadors"* *Burlington Magazine*, 1964: 436; Michel Butor: "Un tableau vu en détail", *Répertoire III*, Paris: Minuit, 1968: 33-41).



- 4 *Paisaje de San Francisco de Paula en Reza*, 1642, claustro de la Trinidad de los Montes, en Roma, fresco de Emmanuel Maigean en homenaje al fundador de la orden de los Mínimos.
- 5 A Pozzo, Iglesia de San Ignacio, bóveda de la nave, 1685-1694, Roma. En ciertas decoraciones arquitectónicas, el dibujo se proyecta sobre los muros hasta el punto de producir un verdadero comulaje de la organización volumétrica del edificio. Es evidente que las deformaciones anamórficas aparecerán cuando el espectador ni siga colocado en el punto de vista previsto por la construcción matemática.
- 6 Anamorfosis cilíndricas. La primera foto es un trabajo de Jean-Francois Nicéron en el convento de los Mínimos, representando un *retrato de Luis XIII* (es una obra de demostración, 1640?; en este convento permanecieron durante alguna temporada Descartes, Pascal, Huygens, du Breuil etc.) La segunda foto es el *Retrato de Carlos I con cabeza de muerto* (1660). En este cuadro el rey decapitado no es reconocible en una primera mirada. Aparece ampliado alrededor de un cráneo reproducido del natural. La existencia de un espejo cilíndrico sobre el cráneo permite reconocer el reflejo fugitivo del monarca (de ahí la posibilidad de una lectura múltiple: política, simbólica, religiosa, etc.) la tercera foto *Joven sujetando un pájaro con un hilo* de Henry Kettle (1770) muestra cómo el contenido se hace mucho más ligero a finales del siglo XVIII.
- 7 fotos 13-14, vistas de *La Habitación* (1975) de Jean Beutner. La primera vista representa la habitación a partir de un agujero monocular que sugiere una legibilidad total, porque desde el momento en que se aleja de esta visión frontal, todo el montaje aparece en su desestructuración en la segunda vista. Foto 15, Jan Dibbets: *Mi taller* (1969), perspectivas corregidas donde los trapezios se perciben como cuadrados y las elipses como circunferencias. Foto 16, Hans Hamngren *La Mesa* (1975).
- 8 Roland Barthes: *Critique et vérité*, Paris: ed du Seuil, "Tel Quel", 1966.
- 9 Vladimir Jankélévitch: *L'Ironie*, Paris: Flammarion, 1964
- 10 Encontramos de nuevo el principio de la propuesta gidiana de la *mise en abyme* que Dällenbach define como "todo espejo interno que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o espaciosa" (*Le Récit spéculaire* 52).