

IMAGEN Y ARQUITECTURA

Luigi O. Lentini

La ambigüedad del término 'imagen' opaca muchos aspectos de la crítica de lo visual. Cuando semejante término se apropia de la crítica arquitectónica, allí también se hace presente la multiplicidad de significado. Ello es debido al hecho que la imagen es al mismo tiempo una "evidencia irrefutable" que a través de una supuesta identificación con el objeto al cual está refiriéndose, produce un efecto especular cuyos resultados hacen recordar el viejo concepto aristotélico de identidad: $A = A$.

Aristóteles había dicho en verdad que las cosas son idénticas solo si "es idéntica la definición de su substancia" (1). Pero la imagen produce un efecto por el cual lo que aparece bajo los ojos es considerado como la imagen de lo que es. Entonces la imagen es siempre la 'imagen-de-algo' y como tal es algo que 'está-por-otra-cosa', que generando una argumentación de lo visual cuyas complejas operaciones han indicado ya varios autores producen el principio ya citado. Pero si la imagen es algo que está por otra cosa (2), que no es ella misma, ella misma, ¿qué es?

Antes de abordar una ontología que estaría afirmando una existencia no probada aún, es decir,

(1) ARISTOTELES. "Metafísica" X,3,1054 al 34 -Obras Completas- LATERZA Por la presencia de la imagen se vuelve a caer en cierta ambigüedad, ya que colocando los términos: $A = A$, de modo de mediar la cita subsiguiente, la igualdad puede presuponer la igualdad de substancia.

(2) Pero esa es la definición de 'signo' dada por Peirce: "Un signo o representamen es algo que, para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter" (CHARLES SANDERS PEIRCE- "La ciencia de la semiótica" -NUEVA VISION). De manera más problemática habían definido el signo los estoicos: "Es lo que es indicativo de una cosa obscura" (SEXTO EMPÍRICO - "Adversus mathematicus" - Ed. J. MAU LIEPRIS - IQSA - En la versión de Gregorio Kaminsky).

volviendo a dar a la imagen, como tal un estatuto de *totalidad*, planteamos el problema de la imagen como el de un *residuo* de un campo más complejo cuyo objeto teórico intentaremos no reificar. De ese modo la polivalencia de significados atribuidos al significante 'imagen' en el campo de la arquitectura, aún moviéndose dentro de los límites borrosos, que en cuanto tales, corren el peligro de transformarse en reduccionismos y cosmovisiones (3), debería recoger algunas diferencias y oposiciones primigenias con un criterio que lejos de buscar la homogeneidad (4), señale aún borrosamente la *pertinencia*.

¿El objeto de la imagen o la imagen del objeto?

La crítica de la imagen, en un campo teórico en formación como el de la arquitectura, parecería haber tomado al *objeto arquitectónico* como el *lugar* (topos) de la arquitectura o por lo menos como aquello que manifiestamente *es* la arquitectura. Intentaremos a través de las distintas interpretaciones que iremos analizando pertinentemente, ver como el problema de la imagen de (en) la arquitectura se reduce esencialmente a dos niveles que se alternan o conviven pacíficamente: la *imagen del objeto arquitectónico* y el *objeto arquitectónico*. De hecho Umberto Eco subraya explícitamente el último término señalando que la arquitectura consiste en: "obje-

(3) Un trabajo que retoma lucidamente el problema de la "reducción" es el de Renato de Fusco - OP. CIT. No. 26 - Ed. "IL CENTRO".

Nosotros ya hemos planteado nuestro enfoque en "Historia y producción arquitectural" Seminario en el CAYC - Buenos Aires - 1972- (Paper).

(4) Y en ese sentido estamos de acuerdo con Garroni ("Progetto di Semiotica") LATERZA - 1972-.

tos físicos concretos que delimitan espacios interiores y exteriores a los objetos de tal manera de permitir funciones" (5). Aún admitiendo que el objeto *sea* la arquitectura, surgen inevitablemente ciertos problemas que parecieran no ser demasiado claros, especialmente cuando nos referimos al campo de la imagen o cuando luego de semejante aseveración, leemos la investigación en clave de análisis componencial de una columna (6) que toma como materia prima el artículo de Dora Isella Russel aparecido en el matutino "La Prensa"; en esta ocasión dice Eco: "Nuestras hipótesis teóricas implican la *posibilidad de un análisis componencial de los objetos arquitectónicos* (7) y han sido verificados, durante un experimento realizado durante un seminario que he dirigido para el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura de La Plata" (8). Luego de presentar el texto en cuestión Eco subraya el hecho que su análisis comienza a partir de un conjunto de "obviedades" que aporta el artículo en cuestión, pero indica al mismo tiempo que ellas son "como un repertorio de lo que la tradición corriente piensa acerca de la columna... En primer lugar se pueden deducir una serie de afirmaciones que corresponden a lo que Aristóteles ha llamado "endoxa" opiniones comunes, definiciones adquiridas y por lo tanto codificadas" (9).

Las endoxas de las cuales habla Eco, pertenecen sin embargo a una unidad peculiar: la columna, vale decir que no actúan dentro de un sistema como el de un edificio, por ejemplo. Queda abierto sin embargo, un campo bastante interesante que operaría en un cierto nivel de la arquitectura, como el conjunto de operaciones endoxicas que darían entonces lugar a las opiniones comunes reificadas. En la publicidad dedicada a la venta de viviendas hay numerosos ejemplos del nivel endoxico (10). No conocemos sin embargo trabajos que hayan relevado este nivel *en* el objeto mismo. De momento nos interesaría señalar algunos aspectos que tienden directamente a nuestro problema. Estos podrían quizás sintetizarse si tenemos en cuenta que son el fruto de una sola operación: la analogía de dos campos por cierto muy diferentes,

tanto en el nivel productivo como en el nivel de aquello que podríamos definir como el de la circulación de los objetos. El campo de los *textos* y el de los *objetos*. Hay, y esto es evidente, una igualdad sobreentendida entre cierto espacio textual que además presenta características específicas y el espacio en el que se sitúan los objetos, para dar una muy provisoria definición. Asimismo habría que señalar como la imagen o el conjunto de imágenes respecto a la columna, pertenecen a una historia de la arquitectura, aún como endoxa. Además esas imágenes son aquellas codificadas para un sector de lectores que compra "La Prensa" y no otro diario, por ejemplo. Sin embargo el problema que sigue en la base — desde este acercamiento — es que ese texto que estructura una serie de imágenes *en los textos*, no garantiza que esas imágenes sean correspondientes a las de *los objetos*. Ello nos llevaría a considerar un isomorfismo entre las imágenes de los textos y las de los objetos.

Otros intentos como el Garroni, por ejemplo, en "Progetto di Semiotica", plantean una "hipótesis de modelización no lingüística" y enfrentan el problema a través de un modelo geométrico como modelo de transcripción (11). Semejante trabajo está realizando intentando señalar el problema de la pertinencia, pero a pesar de la preocupación por la diferenciación entre un *lenguaje-objeto* de una semiótica que recubriera cada término lingüístico con su correspondiente *objeto material arquitectónico* y una semiótica que intentara cierto modelo diferente del analogon lingüístico apoyándose antes en la transcripción que en la identificación, hay una indiferenciación a nivel del objeto estudiado. De ese modo, borra justamente aquellos elementos que, en función de haber advertido la diferencia entre lingüística y objeto, para plantearlo epistemológicamente, entre modelo y objeto de análisis, debieron ser propuestos. Esto ocurre una vez más debido a la presencia de la imagen que en efecto de weltansohauung recubre diferencias y oposiciones. Dice Garroni: "...Supongamos de aislar una construcción barroca, para mantenernos dentro de los ejemplos que hemos ya dado la configuración espacial tridimensional determinada por los elementos estructurales interiores u exteriores, o por elementos ni propiamente internos ni propiamente externos ya que de cualquier manera individualizan a través de puntos, segmentos y superficies algún espacio estructurado; o bien supongamos aislar de aquella configuración un solo aspecto bidimensional, por ejemplo una sección o particularmente una planta, individualizada de

(5) UMBERTO ECO - "Le forme del contenuto" - Bompiani - 1971.

(6) Obra citada (5). El cursivo es nuestro.

(7) Obra citada (5).

(8) Obra citada (5). El cursivo es nuestro.

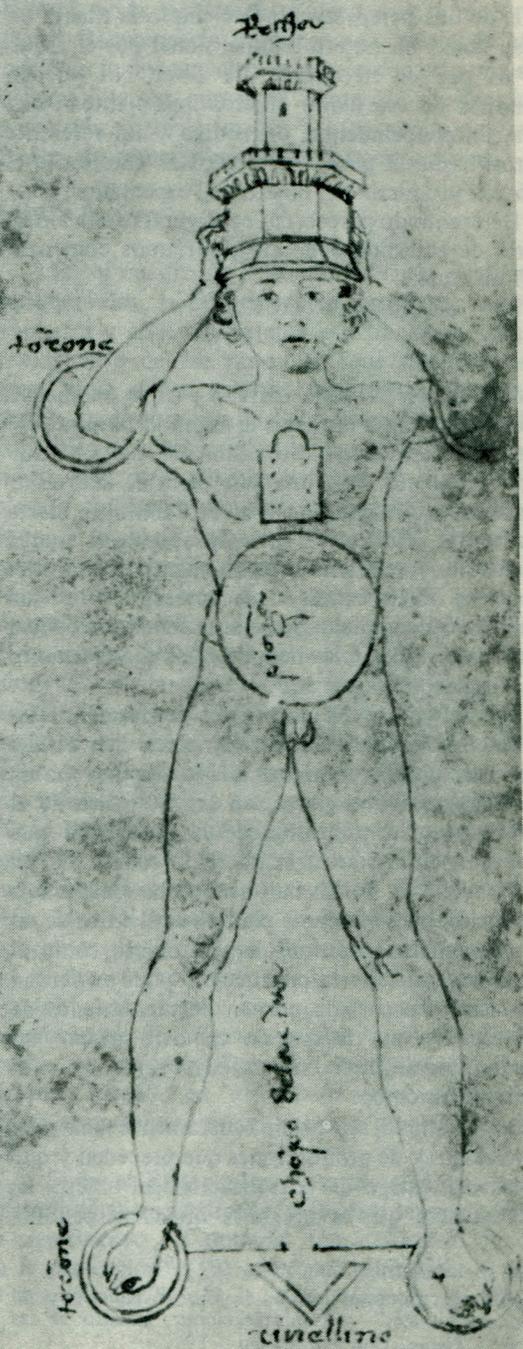
(9) Un trabajo de Denise Scott Brown encara en parte este problema. (El "pop" enseña - Casabella No. 359-360 - 1971.

(10) Obra citada (4).

(11) Obra citada (4).

Donquelli, archamenti, etc

formore pariter con
 e aguzza del corpo hu
 mbe el capo delle arti
 abj montante d'ogni
 lato la corona sin le br
 ate et tante muer le qui
 ssa ruinga cretto d'atto
 ri citta. Et come denota
 nte a le padoe i figure
 intendo a le padoe de sidere
 hifichate luy allora d'om
 no foemo el quale nela
 nera lona d'ogni d'atu
 po messi d'ogni d'atu
 e archulate inrea dela n
 ato ed in sidere etc de d
 atty emenbej el uno alate
 paritioni d'ogni d'atu
 e d'ogni d'atu de d'atu
 Atella haffere uue sidere



11. Disegno della similitudine fra uomo e città. (Cod. Ashb., 361, f. 1).

manera análoga a lo descripto" (12). Pero la estructura icónica de una planta no es la misma que la de una sección longitudinal, transversal, horizontal, ni tampoco la de una perspectiva, por ejemplo la planta no es leída como un objeto bidimensional por el arquitecto ni por el electricista de obra. No pueden confundirse de ese modo objetos que plantean una lectura, un conocimiento, un código y un referente distintos: según se plantee el objeto en cuestión o el objeto y el producto o el objeto y el espectador, etc...

De ese modo parecerían configurarse una extraña serie de ecuaciones donde podríamos comenzar por afirmar que:

- a) IMAGEN = OBJETO
b) X = OBJETO

entendiendo por 'X' toda materia pasible de análisis que remita en última instancia al segundo término. De esta manera habría un descendimiento de la "arquitectura" en objeto. Para una Semiótica de la Producción que se interroge por el objeto como un cierto resultado de múltiples entrecruzamientos nunca terminadas que remiten constantemente a una alteridad que el objeto está lejos de poseer, el problema se vuelve hartamente complejo. Semejante semiótica deberá comenzar por señalar la inexplicable situación tanto de 'a' como de 'b'.

Eco mismo se ha encargado de desmentir las relaciones 'a' entre muchos ejemplos, con el del retrato del pintor Annigoni (13); Barthes había señalado ya, por otra parte, en la "Retórica de la imagen" cómo, a propósito de la fotografía que pasaba a analizar, se trataba en verdad de un *metalenguaje* (14). Por lo tanto, no debe escapar a la consideración que semejante planteo es el fruto de un doble movimiento que considera al objeto como el depositario de una cierta producción —que en verdad termina siendo absorbida por un desplazamiento de ese objeto en una imagen o en otro objeto no necesariamente arquitectónico— cuyo referente es el objeto arquitectónico.

De ese modo se cortan bruscamente una serie de condiciones y de producciones que preceden y que continúan aun luego de la realización del objeto. Es de esta manera que la pregunta queda suspendida

sobre una abigarrada multiplicidad de "objetos" que han determinado la presencia de ese objeto del cual se parte como planimetría, secciones, perspectivas, esbozos, etc.

Por otra parte la posición de Eco apoyada sobre la concepción de las *funciones* del objeto arquitectónico, rompe una cierta poética aristotélica. Justamente en la "Poética" (15), Aristóteles señalaba poniendo como ejemplo a la Odisea y a la Iliada: "Como justamente en las otras artes de la imitación la mimesis es una si uno es su objetivo, así también la fábula, ya que es mimesis de acción, debe ser *mimesis de una acción que sea única* (16), es decir de tal manera de constituir un todo terminado; las partes que la componen deben estar coordinadas de tal manera que desplazando o suprimiendo una, todo el conjunto quede dislocado y roto. Y en verdad aquella parte que, esté o no esté, no trar una diferencia sensible y no puede ser una parte integral de todo".

Si la imagen aparece como *mimesis de la realidad*, es porque de esa realidad enmarca un *momento único* fijándolo y transformándolo en una *unidad* de tiempo, lugar y acción. Pero semejante mimesis del objeto arquitectónico plantea la mimesis de la *realidad* ya que semejante objeto se transforma en el *depositario* de ella y, como tal, de la *verdad* puesto que la verdad es dentro de una estructura semejante el lugar de lo reificado, de lo fenoménico. Es decir que el objeto además de no ser aquella que la imagen impone que sea, pasa o oculta aquello que es.

Esta sin embargo no es la única posibilidad de las imágenes. Hay imágenes arquitectónicas que no llegarán jamás a concretarse (en este sentido valgan las imágenes de Sant'Elia) o que diferirán totalmente del objeto final, o que yacen en un texto como el manifiesto de Di Stijl. Eco ha expresado muy claramente este concepto en su "Crítica al iconismo" (17) donde, utilizando el ejemplo de los grafos, muestra cómo es posible trasladar una imagen no analógicamente, pero así mismo, señalando como el "iconismo" es un término "paraguas" que pasa a recubrir cualquier manifestación de la imagen; de ese modo una vez más reaparece la imagen como el *imaginario* de cierta realidad.

(12) Communications — 15 — "Semiología de los mensajes visuales" — Comunicaciones "análisis de las imágenes" — Tiempo Contemporáneo — 1972.

(13) Communications No. 4 — Comunicaciones — "La semiología" — Editorial Contemporáneo — 1970—

(14) ARISTOTELES — "Poética". Obra citada (1).

(15) Obra citada — 8, 1451, a. El cursivo es nuestro.

(16) Trattato di Semiotica Generales — BOMPIANI — 1975.

(17) Problemas de lingüística general — "De la subjetividad en el lenguaje" — Siglo XXI 1971.

Imagen y Referencia

Pasando a la consideración del objeto desde el punto de vista *existencial*, queda remarcado que el referente no es una *mera posibilidad*, aunque quedaría aclarado, en función de las consideraciones anteriores, cómo el objeto arquitectónico de la imagen *no es* el objeto al cual hace referencia por medio del análogo. En función de ese referente podríamos clasificar a esas imágenes desde el punto de vista de las condiciones de posibilidad de *ser* el objeto, sin embargo este problema entrañaría una suerte de tautología. Al no fijar los tiempos de esa posibilidad de ser, semejantes imágenes tendrían siempre la posibilidad existencial, como por ejemplo ocurre con ciertas formas del Constructivismo, no construidas jamás y que ahora vuelven a aparecer existencialmente '*sub specie*' objeto. Hay, sin embargo, en este razonamiento, otro elemento tautológico donde se continúa estableciendo la *primacía del objeto*, en cuanto imagen encarnada en el objeto mismo. El objeto *es* su imagen.

Podríamos pensar que la forma de salir de semejante encrucijada fenoménica, consistiría en tomar en cuenta a las imágenes fuera de una relación analógica con el objeto (en este caso el objeto sería inexistente); éstas existirían como significantes flotantes en una estructura diacrónica no definida. Sin embargo, formarían también parte de una estructura sincrónica específica y, por lo tanto, pertenecerían a un modo o modos de producción determinados en ciertos niveles, el teórico, por ejemplo. El descendimiento de estas imágenes respecto al objeto arquitectónico pertenecería entonces a una etapa de circulación (del objeto) del futuro.

Pero estaríamos de este modo negando algo que hemos aseverado y con lo cual coincidíamos con la mayor parte de los especialistas, la imagen *no es* el objeto en un proceso de traslación directa donde el objeto arquitectónico sea un *existente* registrado, por ejemplo, a través de una máquina fotográfica. Qué ocurrirá entonces con una imagen que es *mera posibilidad* y que, a través de determinadas operaciones pasa a transformarse en un objeto en los términos que los especifica Eco?

Ciertamente no es la imagen que pasa a transformarse, sino que transforma en un proceso específico a una mera posibilidad en un objeto. Sin embargo esa imagen era poco antes una 'mera posibilidad'. Si establecemos una relación de identidad entre el objeto realizado y la imagen anterior, la imagen sigue siendo una mera posibilidad. Pareceríamos haber vuelto al punto inicial. Habríamos

llegado a afirmar que *todas* las imágenes son meras posibilidades. Esto ocurre en función del hecho que el referente de las imágenes ha quedado anclado al objeto y sería más correcto decir a la *primacía del objeto*. Reaparecería entonces una suerte de autonomía de la imagen, si entendemos con esto una serie de leyes internas que rigen a este campo. Pero estas leyes están entre la imagen y otra cosa que *no es* la imagen, sin embargo parten de la imagen misma.

Sujeto e Imagen

En el cuadro de la Semiótica de la producción arquitectónica, la imagen (como producto) remite al productor y a las condiciones que han hecho posible la existencia de ese producto (que también puede leerse como el *resto* de una producción más generalizada), desde el punto de vista de una Semiótica de la circulación (comunicación) la imagen pasa a incluir el trabajo del *otro*. Si consideramos al productor en relación únicamente a sus productos, advertiremos según el producto, cómo a pesar de las diversidades operacionales, hay una relación que no sufre alteraciones y es la *relación imaginaria* del productor consigo mismo. Hay por lo tanto un reconocimiento de sí mismo antes que del otro. Benveniste había subrayado la presencia de una segunda persona en el discurso, la presencia del Otro (18), sin embargo, en este caso deberemos señalar la *substitución* del Otro. Dicho de esta manera si tuviéramos que encontrarnos ante una relación que esté estructurada a partir de un Sujeto Productor y un Sujeto Simétrico, podríamos registrar cómo el Sujeto Productor se desdobra transformándose en esa manera en el Sujeto Simétrico, de tal modo, el Sujeto Productor queda absorbido por la imagen. Podríamos decir entonces que el Sujeto Productor queda reificado 'sub specie imaginis'. Al mismo tiempo la imagen pasará a transformarse de mera contención y plenitud, registrando en su superficie la multiplicidad de los "trompe l'oeil", en un *espejo* cuya profundidad atrapa al productor en un universo paralelo y perfecto.

Si en el Renacimiento esa situación no estaba suficientemente clarificada, no lo está tampoco ahora. Es significativo sin embargo cómo el espejo, "metro de la perfección" (19) haya sido eliminado. Si antes se acercaba el dibujo al espejo para corregirlo, esta

(18) Esta "frase hecha" constituye una endoxa de la tratadística renacentista.

(19) Obra citada (16).

práctica ha caído en desuso. Cabe preguntarse si el espejo ha sido eliminado o reemplazado. Si habiendo coincidido el Sujeto Productor con el Sujeto Simétrico, no haya coincidido el espejo de la imagen con la imagen *como* espejo de sí misma. Por otra parte, si puede ser etimológicamente una redundancia, la sinonimia *species = imago*, parecería esta evidenciando al mismo tiempo un modo de producción específico de un determinado período, como por ejemplo el Renacimiento. De ese modo parecería quedar para la contemporaneidad el término 'sub specie', que evidenciaría un cambio bastante radical. Ya no se confrontará con una *exterioridad* (el espejo) cuya virtualidad corregiría la imagen, único término de paragón. La corrección estaría por un proceso aún más complejo donde intervendrían inevitablemente el reconocimiento del cuerpo, el instrumento, la gestualidad, el rito, el peso y la materialidad de la imagen, todo el complejo pasaje desde la situación de *no existencia visible* o perceptible en general, a la *existencia*.

Así mismo una materialidad del papel = espejo, ahora mero instrumento pasivo, o por lo menos con cierto grado de incidencia, grano, textura, color. Cuando el papel se retira, el espejo queda vacío (20), dice Eco, entonces el espejo no puede mentir. Habría que pensar sin embargo en el uso de los espejos en arquitectura, espejos fijos que multiplican la imagen de un objeto que no puede ser retirado más que corriendo el peligro de generar una nueva estructura. No se registran por otra parte casos en arquitectura equivalentes al gesto de Fontana. No hay rasgado del papel en arquitectura. El papel parecería pasivo. Lo que se genera en cambio son situaciones donde se producen encabalgamientos de distintos planos, casi la posibilidad de una profundidad infinita, constituida por la multiplicidad de los planos reales y de los simbólicos. Recordemos en ese sentido el trabajo diario del arquitecto con los distintos calcos. El papel no puede ser rasgado pues siempre hay otro, dicho de otra manera, no puede ser rasgada la profundidad. Difícilmente pueda ser recortada la frase pues no hay sintagmas sino un texto que está fuera y dentro de los límites imprecisos del papel y de la cabeza de los arquitectos, o de las presiones ideológicas, tecnológicas, políticas, económicas del medio. Es una producción sumamente contradictoria ya que conserva, por momentos, la ilusión de una acción que no conoce límites. De hecho no hay límites en el papel

ni en los distintos planos. A diferencia del cuadro, no hay marco que lo soporte, se verifica de esa manera un verdadero desbordamiento que muchas veces puede ir más allá del papel. Cuántas veces, en la búsqueda de una idea, ¡se dibuja hasta sobre el tablero! Esta libertad *sobre el papel* produce entonces el deslizamiento de un espejismo que tiende hacia el objeto a construir sin alcanzarlo jamás. Lo que se alcanza en cambio hace que la producción se transforme en circulación = comunicación, que vuelve a los límites, las normas pasan a tener todo su peso, la imagen arquitectónica, planos, perspectivas, etc., están listas para que, a partir de ellas, comience a producirse la mimesis, una mimesis que estará regida por una complicada serie de operaciones donde ya el sujeto productor no coincidirá con el sujeto simétrico o por lo menos si, a cierto nivel seguirán coincidiendo, a otro se habrán netamente diferenciado y complejizado inmersos en otra organización del sistema: la circulación.

La Perspectiva

La perspectiva: ¿qué es este instrumento que parece llegarnos desde el Renacimiento y que aun hoy los arquitectos seguimos utilizando en un intento de representarnos una realidad que aún no es y que no sabemos siquiera si así será? La perspectiva se presenta al análisis teórico desde un punto de vista complejo. Es un sistema geométrico con determinadas relaciones lógicas entre sus elementos, en los cuales encerramos determinados objetos pensados o que vamos pensando y que nos permiten ver como a través de una ventana el espectáculo de nuestra creación ilusoriamente tridimensional. Verdaderamente desde el punto de vista no estamos demasiado lejos de un arquitecto del Renacimiento, sin embargo han cambiado numerosas concepciones del espacio desde entonces. Hay a pesar de esta sugerencia de una analogía, algunos aspectos que no aparecen del todo claros. Si es cierto que ciertas representaciones del espacio son idénticas a las del Renacimiento y pensamos específicamente a partir de Pomponio Gaurico que esencialmente simplificó el problema en su casi totalidad, planteando la distancia del observador, hay también otro tipo de representaciones que parecen alejarse de esas consideraciones. En algunas verificaciones sobre algunos trabajos de los maestros y aún en la práctica diaria de la arquitectura, hay otras perspectivas que aparecen implicadas, así mismo,

(20) El significado de las artes visuales - ERWIN PANOFSKY - Infinito 1970.

como otras representaciones del espacio como la exométrica, por ejemplo. Semejantes apariciones parecerían, por su sola presencia, derrumbar las aseveraciones de Erwin Panofsky; quien pensaba que cada época presentaba, a través de la perspectiva, cierta representación del espacio con el que estaba totalmente consubstanciada, que simbolizaba cierta época cultural (21). No pretendemos hacer una crítica de la iconografía ni de la iconología de Panofsky, sino recuperar ciertos caminos que parecían haber sido dejados de lado por el mismo autor y que es importante señalar. Creemos por otra parte que una crítica contundente ha sido ya hecha hace aproximadamente diecinueve años atrás y con el trabajo de Decio Gioseffi, del Instituto de Arte Antiguo y Moderno de Trieste (22).

En un trabajo minucioso, Gioseffi subrayaba y demostraba cómo algunas de las aseveraciones de Panofsky no estaban de todo fundadas. De ellas nos interesaría indicar dos, ya que nos permiten abordar la problemática todavía ausente en este tipo de cuestiones.

- a) “El conocimiento que tenían los antiguos de la perspectiva, tal como se la conocía en el Renacimiento. Los documentos primeros se remontan al siglo III A. C., con los textos de Euclides y entre otros podemos señalar algunos que tuvieron repercusión aún en el Renacimiento, como los trabajos de Vitruvio y especialmente los de Tolomeo en el siglo IV D. C.”. Tal es la afirmación de Gioseffi abundantemente demostrada contra el trabajo de Panofsky, que niega semejante conocimiento. Dice justamente Gioseffi: “En esta ciencia en cuanto dato, la perspectiva ha sido ya descubierta y aplicada por los antiguos (no conservándose más que memorias y restos) de la Antigüedad tardía y del Medioevo, es nuevamente percibida por Giotto, por lo menos como virtualidad. La recuperación integral se debe a Brunelleschi; quien llegó con el auxilio de un espejo y meditando sobre Tolomeo. En el método

de Brunelleschi como está desarrollado por Alberti, está ya implícita toda la enciclopedia prospectiva”.

Las dos últimas frases pueden ser comparadas tanto por Gioseffi como por Panofsky así como por la mayor parte de los críticos.

- b) La deformación que produce la esfericidad del ojo que tenían en cuenta los antiguos y que en el Renacimiento se rectifica. A lo que contesta Gioseffi: “La perspectiva es también una ciencia natural como la óptica, de la cual forma parte. La visión de la correspondiente realidad. Semejante identidad no está comprometida ni por la esfericidad de la retina, ni por la rotación del ojo. Decir que las rectas se ven curvas no tiene el menor sentido”.

Quisiéramos sacar unas breves conclusiones que profundizaremos con la medida de nuestras posibilidades más adelante, respecto de a) parecería sin duda, a partir de las consideraciones más recientes, el hecho de que este “objeto—perspectiva” flota sobre las distintas épocas, cómo es utilizado parcialmente y cómo se lo desarrolla en pleno Renacimiento, desde un criterio no evolucionista recordemos que es posible interpretar también en el sentido que lo estamos atribuyendo, la frase de Vitruvio a propósito de la Escenografía: “omnium linearum ad circini centrum responsum” al “circini centrum” como el *punto principal*, tal como reconoce el mismo Panofsky para pasar a discutirlo luego sin demasiada convicción. Adelantándose un poco a las definiciones, podríamos hablar entonces de un *significante flotante* a propósito del objeto—perspectiva.

Respecto al problema de la esfericidad de la retina y la visión curva que tenían los antiguos —elemento fundamental de aquello que se definió como perspectiva “naturalis”— aparecen varios interrogantes. Si bien podríamos subrayar cómo numerosos problemas surgen a partir del reconocimiento de un ojo que mira, un ojo que no sea el concepto de sí mismo, existen además algunas áreas que Panofsky señaló con cierta atención. Separó diligentemente aquello que podría definirse “lo real”, lo heterogéneo, de lo que él llamó para el espacio perspectivo: “La estructura de un espacio infinito constante y homogéneo (es decir un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico”. Cabría preguntarse por una estructura (imagen)

(21) *Perspectiva Artificialis per la storia della prospettiva* — Trieste — Instituto di Storia dell' Arte Antica e Moderna — 1957.

(22) La discusión de este famoso paso de la obra de Vitruvio parecería afirmarse positivamente con Gioseffi.

heterogénea encerrada en un espacio homogéneo.

Cabe sin embargo, a partir de esta esquemática presentación de algunos problemas la indicación de cierto camino que lejos de seguir enunciándolos, señala alguna aproximación teórica que permita producir una síntesis antes de proponer nuevos problemas. En este sentido quisiéramos comenzar por descomponer la máquina de la perspectiva en sus elementos y para ello apartaremos de las varias perspectivas posibles, como de de "ojo de pescado" o la "contraperspectiva medieval" la perspectiva "artificial" renacentista.

Hemos hablado hasta ahora de perspectiva pero no hemos definido sus distintas partes. Los elementos principales de una perspectiva están dados por:

- a) *Cuadro* o ventana como diría Alberti.
- b) Una *línea de horizonte* a la altura de los ojos del observador.
- c) Un *punto principal* o punto de fuga de las paralelas que confluyen al cuadro.
- d) Una *línea de tierra* paralela a la línea del horizonte y yaciendo sobre el mismo plano.
- e) La *distancia del observador*.

Lo que permitiría simplificar conceptualmente el problema, sería probablemente plantearlo como la intersección del cono visual con un plano. Pero si ésta es la operación donde aún no señalamos la significación, comenzaremos por indicar aquellos aspectos que ya Vitruvio consideraba netamente diferenciados: es decir la óptica como "ciencia de la visión" y la perspectiva como "schenografía". Si la primera de las situaciones ha sido superada y así lo podría atestiguar la Gestalttheorie por ejemplo, restan en cambio numerosas dudas respecto de la segunda. En función de lo que hemos visto anteriormente, podemos seguir hablando, a pesar de los distintos tiempos, de elementos iguales. Aunque un tanto apresurada esta afirmación para todos los períodos anteriores al Renacimiento, no deja de tener su carga de significación a partir del período en cuestión. De ese modo interpretaremos la perspectiva como el campo de una *representación*. Estaremos estableciendo la siguiente sinonimia: Schenografía Representación.

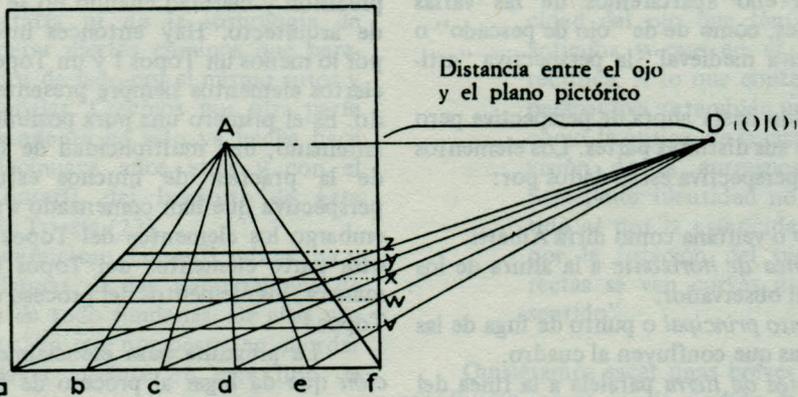
Hay que tener presente que el espacio del cual estamos hablando es un espacio "puro", homogéneo, en el cual pasa a representarse una parte de aquello que el arquitecto tenía en su cabeza. Un 'topos' mentalizado, unificado o no con sus objetos que se introduce en otro 'topos'.

Pero si recordamos lo dicho respecto a la

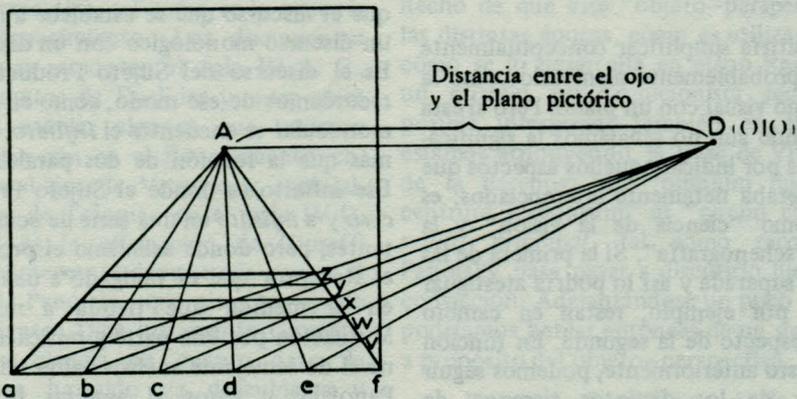
imagen podríamos hablar de un sistema heterogéneo apresado en un sistema homogéneo con ciertas características que ya había señalado Pomponio Gauricus en 1504 diciendo: "El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo antes que ellos". Este proceso señalado por Gauricus no hace más que subrayar una serie de operaciones que se realizan con suficiente precisión y claridad cuando no se posee aún el oficio de arquitecto. Hay entonces intentando sintetizar, por lo menos un Topos I y un Topos II. En el primero ciertos elementos siempre presentes reciben al segundo. Es el primero una pura posibilidad que acepta, de antemano, una multiplicidad de Topoi. Forma parte de la práctica de muchos estudiantes borrar la perspectiva que han comenzado a realizar dejando sin embargo los elementos del Topos I. Cuales son por otra parte elementos del Topos I o dicho de otra manera, los elementos del proceso de constitución del Topos I?

La pregunta pasa esencialmente por la *mutilación* que da lugar al proceso de la perspectiva. Hay que mutilar al Sujeto Productor = Sujeto Simétrico (es también una automutilación) para que se produzca una situación dialogica. Con esto intentamos decir que el discurso que se establece a nivel de Topos I es un discurso monológico con un dialogismo especular. Es el discurso del Sujeto Productor con su espejo, recordemos de ese modo, como en el extremo del ojo monocular se encuentre el *Infinito*. Ese infinito, no es más que la reunión de dos paralelas, por lo menos. Ese infinito es donde el Sujeto Productor es igual a *zero* y a *infinito* en una serie de ecuaciones desconcertantes, pero donde asimismo el proceso se repite con el Receptor que es obligado a una nueva mutilación en la medida que tienda a mirar simplemente. Mutilación por una parte y reificación por la otra. Un nivel de semejante análisis había sido realizado ya por Panofsky y otros al analizar la perspectiva "del Norte", que producía un acercamiento mayor del Receptor (sería más correcto decir que lo introducía bruscamente) — como ciertos interiores de Durero — y la situación de la perspectiva "del Sur". De ambas perspectivas acerca de un mismo tema hay un ejemplo clásico "San Gerólamo en su estudio". Tanto Durero como Antonello da Messina producen dos acercamientos distintos que dependen justamente de "la distancia del observador".

Pero hay que producir siempre una separación para tratar de entender que ocurre entre Topos I y Topos n-1. Ya de por sí numerosas contradicciones están reunidas en un solo punto: el punto principal. En él la endoxa y la epistemé se confunden en el



II. 4.—*Construcción perspectiva de un suelo ajedrezado mediante el método registrado por primera vez por L. B. Alberti hacia 1435.*



II. 5.—*Construcción perspectiva de un suelo ajedrezado mediante el Distanzpunktverfahren (registrado por primera vez en las Due regole de Giacomo Barozzi da Vignola, publicadas póstumamente en 1583).*

encabalgamiento. Pero para que se produzca este encabalgamiento las imágenes del Sujeto Productor y por lo tanto del Sujeto Simétrico deben coincidir junto al Receptor, y el lenguaje de la arquitectura.

Es lo contrario de lo que se produce por ejemplo, con la perspectiva de espina de pescado, donde el punto de vista se va desplazando a lo largo de un eje o la perspectiva "naturalis" que niega un solo horizonte y un solo punto de fuga. De ese modo comenzaría a delinearse un isomorfismo entre el Topos primigenio y los Topoi subsiguientes. Pero cuál es el sentido que cobra el encerramiento de los Topoi en el Topos I?

Cabría hacer un análisis pormenorizado de las "tavolette" de Brunelleschi y un trabajo empírico sobre las perspectivas contemporáneas.

Podríamos adelantar a propósito de las "tavolette", como se ha buscado en ellas el comienzo de algo que definió esencialmente el Renacimiento. Pero la perspectiva, como hemos visto, arranca de orígenes mucho más lejanos. Los antiguos ya la

conocían y los documentos aportados por los especialistas son contundentes. Pero es significativa la señalación que hacía hace años atrás Raghianti como la perspectiva en el renacimiento no está presente más que en pocos ejemplos y de manera parcial, aún en autores que son considerados perspectivistas por excelencia. Pero quizá lo importante de señalar es el descendimiento del *significante perspectiva* en el Renacimiento, ya que ese es el lugar y el tiempo de una serie de homologías que habrían de establecerse solo allí ya que es justamente allí que comienza a aparecer el dinero, gran contemporáneo de la perspectiva. Allí aparece "algo que está por otra cosa" y que es el elemento de medida de todo un sistema de valores así como la perspectiva comenzaba a ser el elemento de mensura de una serie de objetos reales o imaginarios que ya pasaban a tener una medida, podían ser cambiados en función de un denominador común el Topos I. Sin embargo la clarificación de semejantes aseveraciones solo puede comenzar a partir de las "tavolette".

de la moral de sus inmensa moral. Y en la fue un
 tanto porque no se trata de un fenómeno aislado,
 para más bien, si era totalmente extraño para
 hacer y se desarrolló como puro instrumento para
 mantener situaciones y directores de conciencia de
 manera que las características de todos los probabi-
 lidad la tendencia a asimilar la obra el derecho, o más
 bien, a la costumbre jurídica, con relativa frecuencia
 de medida a un período de culpabilidad o de
 inocencia por parte del juez-confesor.

En cambio, con Juan Caramuel, se afirma no
 solamente a la revaloración del probabilismo de cual-
 quier postura platónica, de identificación con una
 verdad o una verdad religiosa, sino, además, a la
 tentativa de transformarlo en un sistema dogmático,
 capaz de regular y utilizar, al servicio de la Confesión,
 forma católica, el ideal analítico de la tradición
 platónica, que pasan volver a florecer en los programas
 científicos del siglo XVII, con nuevas formas y
 nuevos métodos.⁽¹⁾

El matemático español Juan Caramuel y
 Lobkowitz, uno de los más hábiles y cultos discípulos
 del probabilismo, fue contemporáneo de su tiempo.

(1) Reflexiones sobre el libro de D. F. CARAMUEL,
 Juan Caramuel, Probabilismo del Barroco, Madrid, La
 Nueva Italia, 1973, publicación del Centro de estudios sobre
 el pensamiento filosófico y científico de los siglos XVI y
 XVII con particular referencia a los problemas de la
 ciencia, del C. N. S. Consejo Nacional de las Investigaciones
 Científicas.

de la moral de sus inmensa moral. Y en la fue un
 tanto porque no se trata de un fenómeno aislado,
 para más bien, si era totalmente extraño para
 hacer y se desarrolló como puro instrumento para
 mantener situaciones y directores de conciencia de
 manera que las características de todos los probabi-
 lidad la tendencia a asimilar la obra el derecho, o más
 bien, a la costumbre jurídica, con relativa frecuencia
 de medida a un período de culpabilidad o de
 inocencia por parte del juez-confesor.

(2) A. CARAMUEL, *Probabilismo del Barroco*,
 Madrid, La Nueva Italia, 1973, publicación del Centro de
 estudios sobre el pensamiento filosófico y científico de los
 siglos XVI y XVII con particular referencia a los problemas
 de la ciencia, del C. N. S. Consejo Nacional de las Investi-
 gaciones Científicas.