

CRÍTICA AL ILUSIONISMO Y DEFENSA DE LA PLURIFOCALIDAD. LA INFLUENCIA DE PLATÓN

CRITICISM OF ILLUSIONISM AND DEFENSE OF PLURIFOCALITY. PLATO'S INFLUENCE

Rafael García Sánchez; orcid 0000-0003-2092-6807

Juan Manuel Salmerón Núñez; orcid 0000-0002-2837-7585

Pedro García Martínez; orcid 0000-0002-2094-1444

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

doi: [10.4995/ega.2023.18076](https://doi.org/10.4995/ega.2023.18076)

En general, hay dos formas de dar cuenta de la realidad: trágica o épicamente. Platón criticó la primera y aplaudió la segunda. A esas formas corresponden dos modos de representación en perspectiva: cónica o ilusionista, y axonométrica o reflexiva. Nos proponemos reseñar que, a diferencia de algunos autores ilusionistas del Renacimiento y Barroco, ciertos artistas de la Modernidad del siglo xx optaron por la representación épica de la realidad, cuya objetividad plurifocal garantiza la axonometría.

PALABRAS CLAVE: AXONOMETRÍA, PLATÓN, OBJETIVIDAD, ILUSIONISMO

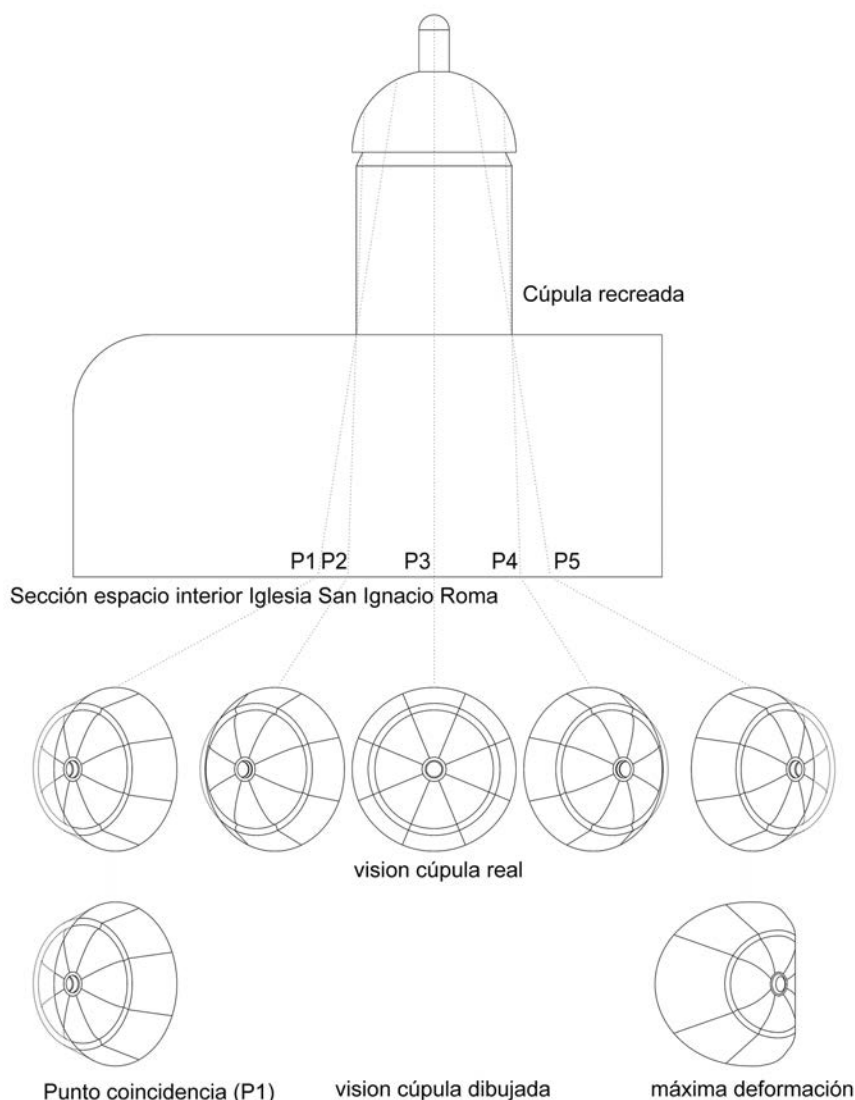
In general, there are two ways to account for reality: tragically or epically. Plato criticized the first one and applauded the second one. To these forms correspond two modes of representation in perspective: conical or illusionist, and axonometric or reflective. We propose to remark that, unlike some illusionist authors of the Renaissance and Baroque, certain artists of twentieth-century Modernity opted for the epic representation of reality, whose plurifocal objectivity guarantees axonometry.

KEYWORDS: AXONOMETRY, PLATO, OBJECTIVITY, ILLUSIONISM



1. Esquema de las relaciones entre la visual de la cúpula y el punto de vista del observador en *San Ignacio* en Roma. Fuente: los autores

1. Diagram of the relationship between the visual of the dome and the viewpoint of the observer at *San Ignacio* in Rome. Source: the authors



Ilusionismo y simulacro

Aunque la perspectiva y el simulacro no fueron desconocidos ni en Grecia (*skenographia*) ni en Roma (*scaenografia*) ¹, no será hasta el Renacimiento y el Barroco, cuando la realidad y el realismo queden científicamente vinculados al punto de vista. Los hallazgos de los más ilustres artistas renacentistas saltaron a la disciplina urbanística durante el Barroco. Este último fue el periodo de la creación de los estados, de las razones de estado y de las capitales nacionales. Chueca, Norberg-Schulz y Belting, entre otros, advierten que el poder del príncipe y del rey soberanos se volvieron absolutos, estimulando una visión monofocal de la realidad (2013, p. 170-171; 1999, p. 160-161; 2012, p. 163).

Previamente al quehacer urbanístico, la perspectiva fue un asunto de pintores, escultores, orfebres y entalladores ², matemáticos y constructores. Algunos de ellos, desde Brunelleschi y Alberti, hasta Serlio y el anónimo que realizó las tres *vedute* de Urbino, fueron expertos creadores de decorados que hicieron de la perspectiva una más que notable cómplice del simulacro visual. Sea como fuere, conviene recordar, aunque solo sea de pasada, que antes del advenimiento del Renacimiento y del Barroco los griegos ya se habían preocupado y mucho de las nociones de paisaje y composición urbanas (Muñoz 1987, pp. 77-96).

En todo caso, lo que ahora nos interesa subrayar es que la perspectiva después del aseguramiento geométrico y matemático realizados por Brunelleschi (Manetti 1976, p. 55), siguió manteniendo una profunda

1

relación con el punto de vista, con lo visual y escenográfico. Una de las obras donde de manera más sobresaliente aparece determinado el punto de vista desde el que contemplar la realidad es la *Iglesia de san Ignacio* en Roma (Vallespín 2014, pp. 200-209). Los conflictos con la familia Ludovisi, primeros donantes de la obra, dejaron el templo sin cúpula. Ante tales circunstancias Andrea Pozzo, arquitecto, escenógrafo y autor del tratado *Perspectiva Pictorum* (1693,1698), realizó uno de los trampantojos artísticos más singulares y audaces.

La falsa cúpula que allí podemos contemplar no es más que una pintura realizada sobre una superficie plana. Para su pertinente visualización hace falta que el espectador se

Illusionism and simulation

Although perspective and simulacrum were not unknown in Greece (*skenographia*) or Rome (*scaenografia*) ¹, it was not until the Renaissance and the Baroque that reality and realism were scientifically linked to the point of view. The discoveries of the most illustrious Renaissance artists were transferred to the discipline of urban planning during the Baroque period. The latter was the period of the creation of states, reasons of state and national capitals. Chueca, Norberg-Schulz and Belting, among others, note that the power of the sovereign prince and king became absolute, stimulating a monofocal vision of reality (2013, p. 170-171; 1999, p. 160-161; 2012, p. 163).

Prior to urban planning, perspective was a matter for painters, sculptors, goldsmiths and engravers ², mathematicians, and builders. Some of them, from Brunelleschi and Alberti, to Serlio and the anonymous artist who created the three *vedute* of Urbino, were expert set designers who made perspective a remarkable

2. Falsa cúpula de la Iglesia de los Jesuitas en Viena. Izquierda: visión ilusionista. Derecha: desmentido ilusionista. Fuente: los autores y Vicente Franch



instrument of visual simulation. Be that as it may, it is worth remembering, if only briefly, that before the advent of the Renaissance and the Baroque, the Greeks were already very much concerned with the notions of landscape and urban composition (Muñoz 1987, pp. 77-96). In any case, what we are now interested in underlining is that perspective, after the geometrical and mathematical assurance carried out by Brunelleschi (Manetti 1976, p. 55), continued to maintain a profound relationship with the point of view, with the with the realm of the visual and the scenographic. One of the works where the point of view from which to contemplate reality is most prominently determined is the Church of St. Ignatius in Rome (Vallespín 2014, pp. 200-209). Conflicts with the Ludovisi family, the first donors of the work, left the church without a dome. In these circumstances Andrea Pozzo, architect, scenographer, and author of the treatise *Perspectiva Pictorum* (1693, 1698), created one of the most singular and audacious artistic *trompe l'oeil*.

The false dome that can be seen here is nothing more than a painting on a flat surface. In order to see it, the viewer must stand at a precise point on the church's *via sacra* (P1 Fig. 1). As the viewer moves away from the precise 3 point from which Pozzo devised his false dome, the illusionism gradually fades. If the viewer were to place himself in a place other than the author's capital point of view, the image would offer an impossible, phantasmagorical silhouette, revealing its character as a deceptive simulacrum or *phantastiké*. It would be enough to place oneself in the vertical of the apparent lantern to detect the falsity of the image. Another similar deception was carried out by Pozzo himself in 1703-1705 in the Jesuit Church in Vienna, about which identical things could be said. There he painted another trap like the Roman one, with the same successes and visual risks for the spectator (Fig. 2).

The false choir behind the altar in the church of San Satiro in Milan predates Pozzo's work. Donato Bramante built it between 1482 and 1486, piling up columns and arches (Fig. 3). If a spectator were to stand obliquely to the altar, they would detect how Bramante's work is at its most deformed and farcical 4.

The first conclusion we can draw is that when things are not looked at from the place where they are represented (Gentil Baldrich, 2012),



2

sitúe en un punto exacto de la vía sacra del templo (P1 Fig. 1). A medida que el observador se aleja del punto preciso 3 desde el que Pozzo ideó su falsa cúpula, el ilusionismo se desvanece poco a poco. Si el espectador se ubicase en un lugar distinto al punto de vista capital del autor, la imagen ofrecería una silueta imposible, fantasmagórica, desvelando su carácter de simulacro engañoso o *phantastiké*. Bastaría con situarse en la vertical de la aparente linterna para detectar la falsedad de la imagen.

Otro engaño semejante es el que el mismo Pozzo llevó a cabo en 1703-1705, en la Iglesia de los jesuitas de Viena y sobre el que podrían de-

cirse idénticas cosas. Allí pintó otra trampa como la romana, con los mismos aciertos y riesgos visuales para el espectador (Fig. 2).

Anterior a la obra de Pozzo sería de destacar el falso coro tras el altar, en la Iglesia de san Satiro, en Milán. Donato Bramante la realizó entre 1482 y 1486, amontonando columnas y arcos (Fig. 3). Si el espectador se situase de manera oblicua al altar detectaría cómo la actuación bramantina ofrece su rostro más deforme y farsante 4.

La primera conclusión que podemos extraer es que cuando las cosas no se miran desde el lugar en el que se representan (Gentil Bal-



2. False dome of the Jesuit Church in Vienna. Left: illusionist vision. Right: illusionist denial. Source: the authors and Vicente Franch

from the capital point of view, they become a “denial” (Arnau 2000, p. 117) and, in the end, they turn into deformities (Platón 1988, 228a-228b, pp. 361-362).

Abstraction: objectivity and intersubjectivity

The trompe l’oeil is the opposite of reality. The more we change the point of view, the more static, impossible and deformed its image becomes. Time and movement eventually unmask the deception. When the right place from which to view an image is not respected, like Pozzo’s false dome or Bramante’s false choir, the transition from the plausible and similar (*eikastikē technē*) to the unreal and illusory (*phantastikē technē*) takes place. For the trompe l’oeil to be credible, the spectator’s static point of view must coincide with that of the artist. Simulation and deception tolerate only one point of view, whereas reality allows as many points of view as there are subjects moving around it. Reality is incompatible neither with space nor with time. Trompe l’oeil, on the other hand, is opposed to movement. In other words, any change of point of view is bad for visual illusionism. Since Einstein developed his theory of relativity, the idea of a static universe is unreal as long as there is time. The compact and absolute vision of the real, detached from time and movement, is the one that corresponds to the instant of the point of view from which it is viewed. Einstein, who initially considered his theory compatible with the idea of a static universe, eventually changed his view ⁵. Hubble’s studies of the redshift in the spectra of galaxies, showing the expansion of the universe, were irrefutable. The idea of expansion did not fit well with this realism based on the stillness of the point of view: in the subsequent instant, neither the objects nor the point of view are in the same position or at the same distance, at least on a global scale. On a local scale such an expansion is not perceptible, but on a global scale we already know that it is. We have just pointed out that the notion of realism fits poorly with that of the static point of view of the spectator or with a notion of static reality: both are alien to time and movement. However, in the world of art, realism has been understood as the reliable, exact, quantitative and precise representation of the real “the way it is seen” (Alberti 1980, p. 226). Such

drich, 2012), desde el punto de vista capital, se convierten en un “desmentido” (Arnau 2000, p. 117) y, al cabo, en deformidades (Platón 1988, 228a-228b, pp. 361-362).

Abstracción: objetividad e intersubjetividad

Al trampantojo le sucede lo contrario que a la realidad. Cuanto más cambiamos el punto de vista, más estática, imposible y deforme resulta su imagen. El tiempo y el movimiento acaban por desenmascarar el engaño. Cuando no se respeta el lugar adecuado desde el que ver una imagen, como la falsa cúpula de

Pozzo o el falso coro de Bramante, se produce el tránsito de lo verosímil y semejante (*eikastikē technē*) a lo irreal e ilusorio (*phantastikē technē*). Para que el trampantojo sea creíble, la estaticidad del punto de vista del espectador ha de coincidir con la del artífice. La simulación y el engaño no toleran más que un punto de vista, en cambio, la realidad permite tantos como sujetos van desplazándose en derredor. La realidad no es incompatible ni con el espacio ni con el tiempo. El *trompe l’oeil*, por el contrario, se opone al movimiento. Dicho queda: al ilusionismo visual, cualquier cambio del punto de vista le sienta mal.





3

Desde que Einstein desarrollara su teoría de la relatividad, la idea de un universo estático es irreal mientras haya tiempo. La visión compacta y absoluta de lo real, desvinculada del tiempo y del movimiento, es la que se corresponde con el instante del punto de vista desde el que se mira. Einstein, que inicialmente consideraba compatible su teoría con la idea

de un universo estático, terminó por cambiar su visión 5. Resultaban irrefutables los estudios de Hubble sobre el corrimiento al rojo de los espectros de las galaxias, manifestando la expansión del universo. La idea de expansión no se articulaba bien con ese realismo fundado en la quietud del punto de vista: en el instante posterior, ni los objetos ni el punto de

3. Fotografías del altar de la iglesia *Santa María presso San Satiro* (Milán). Izquierda: visión frontal. Derecha: visión desde el lateral de la nave, donde el *trompe l'oeil* deja de ser efectivo. Fuente: los autores y María Teresa Batanero Llorens

3. Photographs of the altar of the church of *Santa Maria presso San Satiro* (Milan). Left: frontal view. Right: view from the side of the nave, where the *trompe l'oeil* is no longer effective. Source: the authors and María Teresa Batanero Llorens

an aspiration, rigorous imitation, absolute similarity, presupposes, right from the start, a falsehood: that the universe is at rest, that there is no time in it, and that space – as Euclid, Brunelleschi, Galileo, Descartes, or Newton thought of it – is isomorphic, homogeneous, continuous and stable (Panofsky 2003, p. 52). Such considerations may be plausible on a very human or local scale; they are certainly not plausible on a global scale, nor for an indefinite time. That is why Galileo's and Newton's theories "could only be (correctly) formulated with the help of a coordinate system" (Einstein 2011, p. 228).

What is certain is that the time necessary to ascertain the expansion of (global) reality is beyond the reach of visual sensation. Nevertheless, we know that Euclid's assumptions and the qualities of Cartesian and Newtonian space are true as an ideal, but only on a plane of abstract representation, which is where the postulates, words and numbers have their place 6, which, because they have no material consistency, are stable and are not subject to wear and tear or to the point of view. Although what has been said may seem a very brief simplification, suffice it here to underline, in support of an expanding universe, the difference in size between its birth in the *Big Bang* and the present day. No more, no less, it is the difference between the head of a pin and 46.5 billion light years in all directions. The idea that the point of view is a reliable, solvent, and definitive point that makes it possible to secure reality geometrically is legitimate on a human scale, but not on the scale of the universe. The fact is that, under the protection of the static notion of the real and its geometric representation, an architecture was developed that gave its main elevation a primacy that did not correspond to the real truth of time, nor to that of space, in short: to the truth of movement. We know that when space is traversed, the points to which the parallel lines run away (called *vanishing points* of perspective) also change their apparent position. Except, however, in the central perspective in which the single *vanishing point* apparently does not move. Movement illuminates changing visions, so that the visual sensation reveals not the things "in themselves", but the way in which they appear.



That is the sensation that the citizens of Athens must have experienced regarding the Parthenon and, no doubt, the Panathenaea as they processioned around the edifice commissioned by a statesman like Pericles.

Criticism of visual bewitchment

The 1st century BC historian Diodorus Siculus said that Egyptian art was truer than Greek art (Tatarkiewicz 2011, p. 67). Plato already knew this. The creator of the cave myth criticised the creation of appearances and shadows (*skiagraphia*) in *Republic* and *Sophist*. They not only deceive, he said, but pervert manners, and that and no other reason was the cause of Athens' defeat by Sparta. In books II and III of *Republic*, he censures the work of those artists who introduce falsehoods and shadows, traps and distortions into their works in order to make things appear one way, when in fact they are another: "the last thing a person would admit is to be deceived and to be deceived in his soul about reality (...)" (2020, II, 382b, p. 144). In *Sophist* he stresses that artists are unconcerned with what is true and, through deception and false illusions, focus only on the beautiful appearance (1988, 236a, p. 381).

For Plato, the most perfect form is the most stable form, thanks to which it cannot be modified even for his pleasure (Platón 2020, II, 381a, p. 142). He knew that the viewer's point of view influences perception. An amateur painter, he possessed some rudiments of optics, and it was not for nothing that he was aware of the formulas of anamorphosis that the artists of illusions (poets, painters, sculptors, scenographers and architects) mastered in his time. One of the most paradigmatic cases of optical correction was the Parthenon. Ictinius introduced amendments to the *symmetria* to achieve the visual pleasure of those who contemplated the building dedicated to the goddess Athena, a figure also deformed by Phidias. Plato would dislike such subtleties. If he had lived in the time of Pope Alexander VII, he would also be shocked to find that the 140 figures crowning Bernini's baroque colonnade in Piazza San Pietro are, on a scale of 1:1, in fact monsters or deformed beings. The censorship of poets and artists was based on their criticism of perspective and metrical alterations aimed at ensuring a visual sensation. This sensation is what would give the viewer's vision more hierarchy than the reality "in itself" of things. It must have angered him that an

vista, están en la misma posición ni a la misma distancia, al menos a escala global. A escala local no es perceptible semejante expansión, pero a la global ya sabemos que sí.

Acabamos de señalar que la noción de realismo encaja mal con la del punto de vista del espectador o con una noción de realidad estática: ajenas al tiempo y al movimiento. Sin embargo, en el mundo del arte, por realismo se ha entendido la representación fidedigna, exacta, cuantitativa y precisa de lo real "del modo que se ve" (Alberti 1980, p. 226). Semejante aspiración, la imitación rigurosa, la semejanza absoluta, presupone, ya de entrada una falsedad: que el universo está en reposo, que en él no hay tiempo, y que el espacio –tal y como lo pensaban Euclides, Brunelleschi, Galileo, Descartes o Newton– es isomorfo, homogéneo, continuo y estable (Panofsky 2003, p. 52). Puede que esas consideraciones sean verosímiles a una escala muy humana o local; desde luego no lo son a la global, ni durante un tiempo indefinido. Por eso, las teorías de Galileo y Newton "solo pod(r)ían ser formuladas (correctamente) con la ayuda de un sistema de coordenadas" (Einstein 2011, p. 228).

Lo cierto es que el tiempo necesario para constatar la expansión de la realidad (global) queda fuera del alcance de la sensación visual. No obstante, sabemos que los presupuestos de Euclides y las cualidades del espacio cartesiano y newtoniano son verdad como ideal, pero, tan solo en un plano de representación abstracta que es donde tienen cabida los postulados, las palabras y los números 6, que por no tener consistencia material son estables y no están sujetos al desgaste ni al punto de vista. Aunque lo dicho pueda parecer una brevísima simplificación, baste aquí subra-

yar, en apoyo de un universo que se expande, la diferencia de tamaño entre su nacimiento en el *Big Bang* y la actualidad. Ni más ni menos, es la diferencia que hay entre la cabeza de un alfiler y 46.500 millones de años luz en todas las direcciones.

La idea de que el punto de vista es un punto fiable, solvente y definitivo que permite asegurar la realidad geoméricamente resulta legítima a escala humana, pero no a la del universo. El hecho es que, al amparo de la noción estática de lo real y de su representación geométrica, se desarrolló una arquitectura que otorgaba a su alzado principal una primacía que no se correspondía con la verdad real del tiempo, ni con la del espacio, en suma: con la verdad del movimiento. Sabemos que cuando el espacio se recorre, simultáneamente lo van haciendo los puntos a los que fugan las líneas paralelas, salvo, en la perspectiva central en la cual el único punto de fuga no se desplaza.

El movimiento alumbra visiones cambiantes, de manera que en la sensación visual no aparecen las cosas "en sí", sino la forma en que se aparecen. Esa es la sensación que debieron experimentar los ciudadanos de Atenas respecto del Partenón y, sin duda, las panateneas cuando procesionaban alrededor del edificio que mandara erigir un hombre de Estado como Pericles.

Crítica al embrujamiento visual

El historiador del s. I a.C., Diodoro Sículo, decía que el arte egipcio era más verdadero que el griego (Tatarkiewicz 2011, p. 67). Ya lo sabía Platón. El creador del mito de la caverna criticó la creación de apariencias y sombras (*skiagraphia*) en *República* y en *Sofista*. No solo engañan, decía,



sino que pervierten las costumbres, y esa y no otra razón fue la causa de la derrota de Atenas ante Esparta. En los libros II y III de *República*, censura la labor de aquellos artífices, que introducen en sus obras falsedades y sombras, trampas y deformaciones con el fin de que las cosas se perciban de una manera, cuando en realidad son otra: “lo que menos admitiría un hombre es ser engañado y estar engañado en el alma con respecto a la realidad (...)” (2020, II, 382b, p. 144). En *Sofista* subraya que los artistas se desprecupan de lo verdadero y, mediante engaños y falsas ilusiones, solo se centran en la apariencia bella (1988, 236a, p. 381)

Para Platón la forma más perfecta es la más estable merced a lo cual no puede modificarse siquiera para su agrado o placer (Platón 2020, II, 381a, p. 142). Sabía que el punto de vista del espectador influye en la percepción. Aficionado pintor, poseía algunos rudimentos de óptica, no en vano se da por enterado de las fórmulas de anamorfosis que los artífices de ilusiones, (poetas, pintores, escultores, escenógrafos y arquitectos), dominaban en su tiempo. Uno de los casos más paradigmáticos de corrección óptica era el Partenón. Ictinio introdujo enmiendas a la *symmetria* para conseguir el agrado visual de quienes contemplaban el edificio dedicado a la diosa Atenea, figura también deformada por Fidias. A Platón le desagradarían tales sutilezas. Si hubiese vivido en los tiempos del papa Alejandro VII, también se escandalizaría al comprobar que, a escala 1:1, las 140 figuras que coronan la columnata barroca de Bernini, en la *Piazza San Pietro*, en realidad, son monstruos o seres deformes. La censura a poetas y artistas estaba fundada en su crítica a la perspectiva y al conjunto alteraciones métricas

tendientes a garantizar una sensación visual. Esta sensación es la que otorgaría a la visión del espectador más jerarquía que a la realidad “en sí” de las cosas. Debió enojarle que un artífice tuviese que hacer las cosas mal, deformes, desproporcionadas y desmesuradas, para que al espectador le resultasen agradables a la vista. Platón fue bien explícito: “debe representarse siempre al dios como es realmente” (2020, II, 379a, p. 138). No entendía el arte como producción de belleza, tal y como lo harían los modernos a partir del Renacimiento. Para el autor del *Filebo*, el arte era una *techné* orientada y especializada –según un canon de normas– en la fabricación de artefactos para un uso, no para un mero placer o agrado pasional. No aprobaba el ilusionismo (la pintura sombreada), ni la imitación fantasiosa. Así, en el libro X de *República* vincula a la pintura y a sus efectos visuales, términos peyorativos como “prestidigitación”, “embujamiento”, “perturbación”, y en *Sofista* otros del mismo tenor como “engaño”, “falsas ilusiones”, etc.

Crítica al ilusionismo trágico

Para Platón la tragedia se encontraba asociada al ilusionismo y a las apariencias, vínculo incompatible con la verdad de lo real pues, aquella estaba orientada a los espectadores. Las *poieis* inundadas de apariencias e ilusiones, de falseades y engaños, como esos de los que algunos artistas eran especialistas en producir, estaban condenadas al fracaso. La consagrada idea de justicia sería inaccesible en un mundo de fantasías donde resultaría imposible aprender qué es la medida, la proporcionalidad o la medida justa: la que corresponde a cada cual según su condición y mérito.

artist had to make things wrong, deformed, disproportionate and disproportionate, so that the viewer would find them pleasing to the eye. Plato was quite explicit: “the god must always be represented as he really is” (2020, II, 379a, p. 138). He did not understand art as the production of beauty, as the moderns from the Renaissance onwards would do. For the author of the *Philebus*, art was a *techné* oriented and specialized – according to a canon of rules – in the manufacture of artefacts for a use, not for mere pleasure or passionate pleasure. He did not approve of illusionism (shaded painting), nor of fanciful imitation. Thus, in Book X of the *Republic* he links painting and its visual effects with pejorative terms such as “conjuring”, “bewitchment”, “disturbance”, and in *Sophist* others of the same tenor such as “deception”, “false illusions”, etc.

Critique of tragic illusionism

For Plato, tragedy was associated with illusionism and appearances, a link incompatible with the truth of the real since tragedy was oriented towards the spectators. *Poieis* flooded with appearances and illusions, with falsehoods and deceptions, such as those that some artists specialized in producing, were doomed to failure. The hallowed idea of justice would be inaccessible in a world of fantasies where it would be impossible to learn what measure, proportionality or just measure is: that which corresponds to each according to his condition and merit. The problem lies in the fact that tragedy facilitated the identification between the spectators and the characters represented (Inciarte 2000, p. 33). The tragic author aspired that the spectators could surrender themselves to the plot. For Plato, the tragic spectator is not a reflective subject who observes, but rather someone who becomes “absorbed” (Inciarte 2000, p. 31). This being absorbed, bewitched by the plot and the action of the characters, obstructs reflection. Tragedy succeeds in “seizing the mood” of the spectator (Aristotle 2020, 6, 1450a, p. 46). This letting oneself be carried away and being removed from any kind of understanding prevents him from distinguishing himself as a spectator, i.e. as a point of view external to the representation. Fascinated and bewitched by the representation and by the illusionist game, he is incapable of realizing that, in reality, the spectator is not in the representation, that he is outside it and



outside the facts. Tragic illusionism, *trompe l'oeil* or visual deception requires an unthinking spectator. Immersed in simulacra, masks, and scenography, he allows himself to be duped, experiencing a “violent and strange emotion (*ἀλλότρια πάθη*) in the mind, producing a shock (*ἐκπληξις*) and a state in which emotion and imagination overcome reason” (Tatarkiewicz 2004, pp. 126-127).

Superiority of the epic

Plato is an “antitragic”, as Nussbaum (1995, p. 192) would say. He argues that its effects are harmful, and that is why he considers narrative epic more pertinent than tragedy. The reason is epic objectivity as opposed to tragic subjectivity. The epic uses narrative as if it were an external, objective point of view: it gives an account of the events, as if they were seen from different angles. Tragedy, on the other hand, is associated with a single point of view. In epic narrative there is no appearance or illusionism. It is not possible to identify illusion with reality, nor is there any possibility of falling into lies or enchantment. Whoever listens to or reads a narrative never forgets that they are an agent external to the facts. The epic spectator is the one who observes and assimilates what is narrated, not the one who remains absorbed. They neither submit to nor join in the vicissitudes and illusionistic trickery of tragedy. The identification between narration and spectator is almost non-existent. Tragic representation is risky, as are illusionistic appearances. The spectator can end up mimicking, not the truth of an event, but its representation, ending up imitating the appearance, but not the reality. The most tragic moment for a spectator of tragedy would be the one in which he or she makes the truth of the facts coincide with the representative illusion (Inciarte 2000, p. 30).

Something like assuring that the statues of Lorenzo Morelli, a disciple of Bernini, are as they appear from a distance.

Plato proposes an “objective” way of accounting for reality. And objective is the way of recounting things as if they were seen from all sides, not from a single point of view. The conicity of representation, especially of the frontal perspective, is at odds with this Platonic idea of objectivity. Objectivity is the opposite of the conical point of view. It is a matter of offering a vision of the real that is captured plurifocally. Aristotle clearly says:

El problema radica en que la tragedia facilitaba la identificación entre los espectadores y los personajes representados (Inciarte 2000, p. 33). El autor trágico aspiraba a que los espectadores pudieran entregarse a la trama. Para Platón, el espectador trágico no es un sujeto reflexivo que observa, sino más bien alguien que queda “absorto” (Inciarte 2000, p. 31). Ese quedar absorto, hechizado por la trama y la acción de los personajes, obtura la reflexión. La tragedia consigue “embargar el ánimo” del espectador (Aristóteles 2020, 6, 1450a, p. 46). Este dejarse llevar, sustrayéndose a toda suerte de comprensión, le impide distinguirse como espectador, es decir: como un punto de vista externo a la representación. Fascinado y hechizado por la representación y por el juego ilusionista, es incapaz de darse cuenta que, en realidad, el espectador no está en la representación, que está fuera de ella y de los hechos. El ilusionismo trágico, el trampantojo o engaño visual precisa un espectador irreflexivo. Inmerso en los simulacros, en las máscaras y la escenografía, se deja embaucar, experimentando una “emoción violenta y extraña (*ἀλλότρια πάθη*) en la mente, produciendo un choque (*ἐκπληξις*) y un estado en el que la emoción y la imaginación superan a la razón” (Tatarkiewicz 2004, pp. 126-127).

Superioridad de la epopeya

Platón es un “antitragico”, que diría Nussbaum (1995, p. 192). Sostiene que sus efectos son nocivos, y por eso considera más pertinente la epopeya narrativa que la tragedia. La razón es la objetividad épica frente a la subjetividad trágica. La epopeya utiliza la narración como si de un punto de vista exterior y objetivo se tratase: da cuenta de los hechos, como si fue-

sen vistos desde diferentes ángulos. La tragedia, en cambio, está asociada a un único punto de vista. En la narración épica no hay apariencia ni ilusionismo. Allí no es posible identificar la ilusión con la realidad ni hay posibilidad de caer en la mentira o en el hechizo. Quien escucha o lee una narración nunca olvida que es un agente externo a los hechos. El espectador épico es quien observa y asimila lo narrado, no quien queda absorto. Ni se somete ni se incorpora a las peripecias ni argucias ilusionistas de la tragedia. La identificación entre narración y espectador es casi inexistente. La representación trágica es arriesgada como lo son las apariencias ilusionistas. El espectador puede acabar mimetizado, no por la verdad de un hecho, sino por su representación, terminando por imitar la apariencia, pero no la realidad. El momento más trágico para un espectador de la tragedia sería aquel en el que hiciera coincidir la verdad de los hechos con la ilusión representativa (Inciarte 2000, p. 30). Algo así como asegurar que las estatuas de Lorenzo Morelli, –discípulo de Bernini– son tal y como se ven a distancia.

Platón propone una forma “objetiva” de dar cuenta de la realidad. Y objetiva es la manera de contar las cosas como si fueran vistas desde todas partes, no desde un único punto de vista. La conicidad de la representación, sobre todo de la perspectiva frontal, se lleva mal con esta idea platónica de objetividad. Lo objetivo es lo contrario al punto de vista cónico. Se trata de ofrecer una visión de lo real que sea la captada plurifocalmente. Aristóteles lo dice muy explícitamente:

(...) ya que mientras en la tragedia no es posible imitar muchas partes de una acción que se realizan a la vez, sino únicamente la parte que tiene lugar en



el escenario y es representada por los actores, en la epopeya, por el hecho de ser una narración, es posible incorporar muchas partes que se realizan a la vez, (...) (2020, 24, 1459b, p. 85).

Frente a la monofocalidad cónica y trágica, resulta más científico proponer la plurifocalidad 7 de la epopeya, la perspectiva propia de muchos espectadores, cuyo zenit sería la perspectiva del punto de vista de Dios pues: “a los dioses les reconocemos la facultad de verlo todo” (Aristóteles 2020, 15, 1454b, p. 63). Plurifocalidad perspectiva, muchos puntos de vista o, ningún punto de vista, son las propuestas platónicas para una representación objetiva de la realidad.

En este sentido, la comprensión más cabal de la realidad no tiene lugar desde la estaticidad del punto de vista embaucado, sino desde el recorrido y el movimiento del espectador objetivo alrededor de las cosas. La noción de recorrido visual tiene su correlato en una representación de lo real que da cuenta de los diferentes puntos de vista. Al respecto, son bien ilustrativas esas pinturas egipcias donde el perfil del rostro contrasta con la frontalidad del cuerpo. Lo mismo diríamos de algunos iconos y, sin duda, de la pintura cubista. La representación de lo visto durante el desplazamiento alrededor de las cosas no es posible mediante una perspectiva cónica caracterizada por una visión estática del espacio y del espectador. Las representaciones egipcias, bizantinas, románicas, góticas y cubistas dan cuenta de más realidad que las renacentistas o barrocas. Hay más aspectos de lo real en la pintura de Picasso que en la de Giotto. Mediante la representación de la realidad, vista en el desplazamiento del espectador, se conquista una representatividad más propia del punto de vista objetivo de la realidad que con la del observador

estático. El mundo visto desde la monofocalidad subjetiva no es el mundo visto desde muchas partes que resulta más objetivo.

La representación abstracta de la Modernidad

Viene al caso que ahora nos refiramos a la forma mediante la que, no pocos arquitectos de la Modernidad, representaban sus proyectos. La perspectiva elegida no es trágica sino épica. La representación es más platónica que aristotélica pues, sabido es que Aristóteles defendía en su Poética el primado de la tragedia sobre la epopeya (2020, 26, 1462a y 1462 b, p. 96-97). Muchos modernos evitan representaciones cónicas, tendentes al agrado visual. No aspiran al fraude ilusionista, sino a la representación abstracta, más universal y objetiva. No es arbitrario ni una mera casualidad que, en la Modernidad arquitectónica (s. xx), la perspectiva cónica cediera terreno frente a la representación axonométrica que pone a salvo la objetividad de la planta del edificio, pues en esta no hay cosas que se alejan y se deforman, ni elementos que principian una parte u otra del edificio. En la representación axonométrica tiene lugar la forma de representación de un observador no absorbido ni entregado a uno u otro punto de vista. No hay vista con la que identificarse. La única posición legítima es la de la totalidad, que es la que se corresponde con la del recorrido o con la incorporación del tiempo y del movimiento en la percepción del edificio (Fig. 4).

Los ejemplos más llamativos al respecto son los de aquellos artistas neoplásticos asociados al *De Stijl* que recuerdan las axonometrías de algunas pinturas egipcias de las que Diodoro de Sicilia decía que eran me-

(...) for while in tragedy it is not possible to imitate many parts of an action taking place at once, but only the part that takes place on the stage and is performed by the actors, in the epic, by virtue of the fact that it is a narrative, it is possible to incorporate many parts taking place at once, (...) (2020, 24, 1459b, p. 85).

In contrast to the conical and tragic monofocality, it is more scientific to propose the plurifocality 7 of the epic, the perspective of many spectators, whose zenith would be the perspective of God's point of view, for: “to the gods we acknowledge the faculty of seeing everything” (Aristotle 2020, 15, 1454b, p. 63). Plurifocality perspective, many points of view or no point of view are the Platonic proposals for an objective representation of reality.

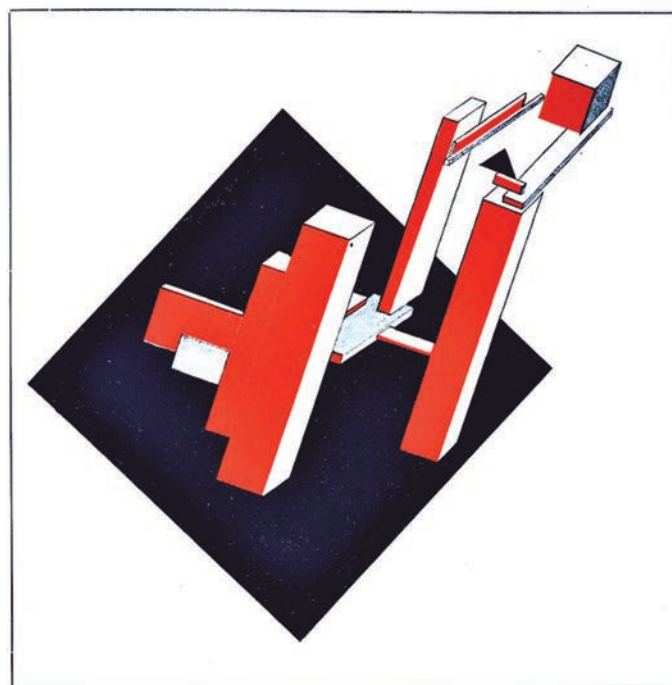
In this sense, the most complete understanding of reality does not take place from the staticity of the duped point of view, but from the route and the movement of the objective spectator around things. The notion of the visual journey has its correlate in a representation of the real that accounts for the different points of view. In this respect, those Egyptian paintings where the profile of the face contrasts with the frontality of the body are very illustrative. The same can be said of certain icons and, no doubt, of Cubist painting. The representation of what is seen while moving around things is not possible by means of a conical perspective characterised by a static vision of space and of the spectator. Egyptian, Byzantine, Romanesque, Gothic and Cubist representations account for more reality than Renaissance or Baroque ones. There are more aspects of the real in Picasso's painting than in Giotto's. Through the representation of reality, seen in the displacement of the spectator, a representativeness is achieved that is more characteristic of the objective point of view of reality than that of the static observer. The world seen from the subjective monofocality is not the world seen from many parts, which is more objective.

The Abstract Representation of Modernity

It is appropriate that we should now refer to the way in which not a few architects of Modernity represented their projects. The chosen perspective is not tragic but epic. The representation is more Platonic than Aristotelian, since it is well known that Aristotle defended in his Poetics the primacy of tragedy over epic (2020, 26, 1462a and 1462 b, p. 96-97).

Many moderns avoid conical representations, tending towards visual pleasing. They do not aspire to illusionistic fraud, but to abstract, more universal and objective representation. It is neither arbitrary nor a mere coincidence that, in architectural Modernity (20th century), conical perspective gave way to axonometric representation, which preserves the objectivity of the plan of the building, since in this there are no things that move away and deform, nor elements that begin one part of the building or another. In the axonometric representation there is the form of representation of an observer who is neither absorbed by nor devoted to one point of view or another. There is no view with which to identify oneself. The only legitimate position is that of the totality, which corresponds to that of the journey or to the incorporation of time and movement in the perception of the building (Fig. 4).

The most striking examples in this respect are those neoplastic artists associated with De Stijl who recall the axonometries of some Egyptian paintings that Diodorus of Sicily said were better than Greek ones, those of Byzantine and Russian icons, and those of not a few medieval frescoes, panels, and illuminations, both Romanesque and Gothic. Rietveld's Schröder House (1924), Herbert Bayer's isometric drawings of some of Gropius's designs, El Lissitzky's Proun Installation, the cavalier drawings of Theo van Doesburg and Cornelis van Eesteren's *Maison particulière* (1923) or Piet Mondrian's representations for the living room of Ida Bienert's house in Plauen, are examples of what we want to point out in relation to the objective sovereignty of an epic, non-tragic representation of reality (Fig. 5). The same could be said of the axonometric drawings of Gropius's prefabricated houses in 1927, of some of Le Corbusier's freehand sketches and freehand sketches, others more rigorous like that of the villa in Garches, or of Cataneo's perspectives in the thirties of the last century. Other epigones of Modernism, such as the Five Architects, who were heavily indebted to rationalist formalism, did not hesitate to represent their projects by means of axonometric perspectives. The perspectives of Graves's Hanselmann house or the military perspective with which Meier represents the Saltzman house are more objectivist. Eisenman's formal processes in cavalier perspective in *House I, II, IV* and *VI* are also undoubtedly objectivist. ■



4

jores que las griegas, las de los iconos bizantinos y rusos, y las de no pocos frescos, tablas e iluminaciones medievales tanto románicas como góticas.

La casa Schröder de Rietveld (1924), los dibujos isométricos de Herbert Bayer de algunos diseños de Gropius, la *Instalación Proun* de El Lissitzky, los dibujos en caballera de la *Maison particulière* de Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren (1923) o las representaciones de Piet Mondrian para el salón de la casa de Ida Bienert en Plauen, son ejemplos clarificadores de lo que queremos señalar en relación con la soberanía objetiva de una representación épica y no trágica de la realidad (Fig. 5). Lo mismo podría señalarse de las axonometrías de las casas prefabricadas de Gropius en 1927, de algunos croquis en caballera y a mano alzada de Le Corbusier, otros más rigurosos como el de la villa en Garches, o de las perspectivas de Cataneo en el decenio de los años treinta del siglo pasado.

Otros epígonos de la Modernidad como, los *Five Architects*, muy deudores del formalismo racionalista, no dudaron en representar sus proyectos mediante axonometrías. Mas objetivistas pretenden ser las perspectivas de la casa Hanselmann de Graves o la

perspectiva militar con la que Meier representa la casa Saltzman. También lo son, sin duda, los procesos formales en perspectiva caballera de Eisenman en la *House I, II, IV* y *VI*. ■

Notas

- 1 / Platón trata la anamorfosis en *Sofista*. Eufnoror de Éfeso también la conocía y de ello da cuenta Plinio el Viejo. Herón de Alejandría en el s. II a.C., el matemático Gémino del siglo I a.C. y el neoplatónico Proclo del siglo I d.C. también la mencionaron. (García-Sánchez 2021, p. 313). Vitruvio también nos habla de la *Scenografía* en su tratado al referirse a una de las especies de *Diposición*. (Vitruvio 1993, L.I, Cap. II, p. 9).
- 2 / En el siglo XV se les llamaba “maestros de perspectiva”.
- 3 / Este punto está marcado con un disco amarillo en el pavimento del templo.
- 4 / Otras obras de esta abundante tradición son los decorados del *Teatro Olímpico* de Vicenza preparados por Scamozzi y la galería del *Palazzo Spada* de Roma de Francesco Borromini.
- 5 / La elasticidad fue la mayor equivocación de su vida.
- 6 / A diferencia de los guarismos, las relaciones si tienen consistencia.
- 7 / Este término ha sido puesto de relieve en música por el compositor valenciano Llorenç Barber (García 2018, pp. 1769-1786).

Referencias

- ALBERTI, L. B., 1980, *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- ARISTÓTELES, 2020, *Poética*, Madrid: Gredos.
- ARNAU, J., 2000, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Madrid: Celeste Ediciones.

Notes

- 1 / Plato deals with anamorphosis in *Sophist*. Euphoron of Ephesus also knew about it and Pliny the Elder gives an account of it. Heron of Alexandria in the 2nd century B.C., the mathematician Geminus of the 1st century B.C. and the Neoplatonist Proclus of



4. Diseño de El Lissitzky. Fuente: Antonio Martín Segovia, CC BY-NC -SA 2.0
 5. Van Doesburg. Fuente: MoMA 030 Theo van Doesburg / De Stijl. Fuente: Marius Watz, CC BY-NC -SA 2.0

- BELTING, H., 2012, *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid: Akal.
- GENTIL BALDRICH, José M^a., 2012, Noticias sobre el manuscrito anónimo “Artes excepciones de la perspectiva”: Breve crónica de una publicación. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 19, pp. 48-59. <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1357>.
- CHUECA, F., 2013, *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza.
- EINSTEIN, A., 2011, *Mis ideas y opiniones*, Barcelona: Antoni Bosch editor.
- GARCÍA, I.D., 2018, Estrategias para el análisis de la música visual: el caso de Llorenç Barber. *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, pp. 1769-1786.
- GARCÍA-SÁNCHEZ, R., 2021, Influencias conceptuales griegas y platónicas en el tratado vitruviano. *Memoria y Civilización*, n.º 24, pp. 287-317. <https://doi.org/10.15581/001.24.011>.
- INCIARTE, F., 2000, Sobre perspectiva en literatura, pintura y arquitectura. *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 4, pp. 23-36.
- MANETTI, A., 1976, *Vita de Filippo Brunelleschi*. Milano: Il Polifilo.
- MUÑOZ, J.M., 1987, Urbanismo en la antigua Grecia. *Estudios clásicos*, n.º 91, pp. 77-96.

4. Design by El Lissitzky. Source: Antonio Martín Segovia, CC BY-NC -SA 2.0
 5. Van Doesburg. Source: MoMA 030 Theo van Doesburg / De Stijl. Source: Marius Watz, CC BY-NC -SA 2.0

- NORBERG-SCHULZ, C. 1999, *Arquitectura Occidental*, Barcelona: GG.
- NUSSBAUM, M. C., 1995, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid: La Balsa de la Medusa.
- PANOFSKY, E., 2003, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets.
- PLATÓN, 1988, *Sofista*, Madrid: Gredos.
- PLATÓN, 2020, *República*, Madrid: Gredos.
- VALLESPÍN, A., 2014, La modificación del espacio arquitectónico a través de la perspectiva: la intervención de Andrea Pozzo en la iglesia de los jesuitas de Viena. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 19 (24), pp. 200–209. doi: 10.4995/ega.2014.1612.
- TATARKIEWICZ, W., 2004, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos/Alianza.
- TATARKIEWICZ, W., 2011, *Historia de la estética, I. La estética antigua*, Madrid: Akal.
- VITRUVIO, M., 1993, *Los Diez libros de Arquitectura*. Facsímil de la edición de 1787, traducido del latín y comentado por Joseph Ortiz y Sanz. Barcelona: Alta Fulla.

Agradecimientos

Queremos agradecer la inestimable ayuda prestada por Vicente Franch y María Teresa Batanero Llorens.

the 1st century A.D. also mentioned it (García-Sánchez 2021, p. 313). Vitruvius also speaks of Scenography in his treatise when referring to one of the species of Diposition (Vitruvius 1993, L.I, Chap. II, p. 9).

- 2 / In the 15th century they were called “masters of perspective”.
- 3 / This point is marked with a yellow circle on the pavement of the temple.
- 4 / Other works in this rich tradition are the decorations of the Olympic Theatre in Vicenza by Scamozzi and the gallery of the Palazzo Spada in Rome by Francesco Borromini.
- 5 / Staticity was the biggest mistake of his life.
- 6 / Unlike numbers, relations do have consistency.
- 7 / This term has been highlighted in music by the Valencian composer Llorenç Barber (García 2018, pp. 1769-1786).

References

- ALBERTI, L. B., 1980, *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- ARISTÓTELES, 2020, *Poética*, Madrid: Gredos.
- ARNAU, J., 2000, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, Madrid: Celeste Ediciones.
- BELTING, H., 2012, *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid: Akal.
- GENTIL BALDRICH, José M^a., 2012, Noticias sobre el manuscrito anónimo “Artes excepciones de la perspectiva”: Breve crónica de una publicación. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 19, pp. 48-59. <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1357>.
- CHUECA, F., 2013, *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza.
- EINSTEIN, A., 2011, *Mis ideas y opiniones*, Barcelona: Antoni Bosch editor.
- GARCÍA, I.D., 2018, Estrategias para el análisis de la música visual: el caso de Llorenç Barber. *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, pp. 1769-1786.
- GARCÍA-SÁNCHEZ, R., 2021, Influencias conceptuales griegas y platónicas en el tratado vitruviano. *Memoria y Civilización*, n.º 24, pp. 287-317. <https://doi.org/10.15581/001.24.011>.
- INCIARTE, F., 2000, Sobre perspectiva en literatura, pintura y arquitectura. *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 4, pp. 23-36.
- MANETTI, A., 1976, *Vita de Filippo Brunelleschi*. Milano: Il Polifilo.
- MUÑOZ, J.M., 1987, Urbanismo en la antigua Grecia. *Estudios clásicos*, n.º 91, pp. 77-96.
- NORBERG-SCHULZ, C. 1999, *Arquitectura Occidental*, Barcelona: GG.
- NUSSBAUM, M. C., 1995, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid: La Balsa de la Medusa.
- PANOFSKY, E., 2003, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets.
- PLATÓN, 1988, *Sofista*, Madrid: Gredos.
- PLATÓN, 2020, *República*, Madrid: Gredos.
- VALLESPÍN, A., 2014, La modificación del espacio arquitectónico a través de la perspectiva: la intervención de Andrea Pozzo en la iglesia de los jesuitas de Viena. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 19 (24), pp. 200–209. doi: 10.4995/ega.2014.1612.
- TATARKIEWICZ, W., 2004, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos/Alianza.
- TATARKIEWICZ, W., 2011, *Historia de la estética, I. La estética antigua*, Madrid: Akal.
- VITRUVIO, M., 1993, *Los Diez libros de Arquitectura*. Facsímil de la edición de 1787, traducido del latín y comentado por Joseph Ortiz y Sanz. Barcelona: Alta Fulla.

Acknowledgements

We would like to thank Vicente Franch and María Teresa Batanero Llorens for their invaluable and disinterested help.

