



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Soriano Colchero, José Antonio
Arte, anamorfosis y percepción espacial: La realidad del observador
AusArt, vol. 6, núm. 1, 2018, pp. 249-259
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.19375>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695878998018>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

ARTE, ANAMORFOSIS Y PERCEPCIÓN ESPACIAL: LA REALIDAD DEL OBSERVADOR

José Antonio Soriano Colchero

Universidad de Granada. Dpto Dibujo

Resumen

El conocimiento que obtenemos de la realidad desde la interpretación de la misma es un tema presente del ser humano. Lo trataremos en este artículo desde el arte, basándonos en la imagen como medio de conocimiento pero incapaz de ofrecer un discurso único y universal. El concepto "espacio" será fundamental para nuestro análisis, como condicionante de una realidad preestablecida pero que es asimilada desde la experiencia personal. De esta forma consideramos las imágenes como polisémicas y susceptibles de múltiples interpretaciones en constante transformación. Para finalizar y ejemplificar lo tratado, presentamos un caso concreto de análisis de la percepción del espacio desde la obra artística contemporánea: una instalación anamórfica del artista Felice Varini, que tiene la capacidad de abstraer al observador de su contexto espacio temporal y de su corporeidad; pero que al mismo tiempo ofrece al observador la capacidad de ser consciente del espacio que le rodea en su más pura conceptualización.

Palabras-clave: ESPACIO; PERCEPCIÓN; REALIDAD; IMAGEN; ANAMORFOSIS

ART, ANAMORPHOSIS AND SPACIAL PERCEPTION: THE VIEWER'S REALITY

Abstract

The knowledge of reality and the interpretation we make about it is an issue which pursues the human being. On this basis, we will develop our argument based on image as a means of knowledge, doubting their capacity to offer a single and universal discourse. The concept "space" will be fundamental in our analysis, regarded as a pre-established reality but which is assimilated from experience. In a certain way, we consider that images are polysemic and liable to multiple interpretations in a state of constant change. Finally, to exemplify this, we give an specific case study of spatial perception from the contemporary artistic practice: a Felice Varini's anamorphic installation that has the capacity to distance the viewer from his space-time context and his corporeality; at the same time it offers to the viewer the ability to be aware of the space around him in his purest conceptualization.

Keywords: SPACE; PERCEPTION; REALITY; IMAGE; ANAMORPHOSIS

.....
Soriano Colchero, José Antonio. "Arte, anamorfosis y percepción espacial: La realidad del observador". AusArt 6 (1): 249-259. DOI: 10.1387/ausart.19375

1. INTRODUCCIÓN: LA PERCEPCIÓN: MERLEAU PONTY COMO PRIMERA FUENTE

Como introducción presentaremos la referencia que hace Merleau-Ponty sobre el *cogito* de Descartes: el Ser consciente de su pensamiento y por lo tanto de su existencia. De la misma manera que confirma la existencia del individuo a través del pensamiento, un observador pensante encuentra la certeza de su percepción: *“No puede reducirse la visión a la simple presunción de ver...”* (Merleau-Ponty [1945] 1994, 384). Partiendo de ello, introducimos el concepto de ilusión, apareciendo como el resultado de la ambigüedad, de tratar como veraz aquello de cuya existencia creemos estar seguros. ¿Pero cómo podemos estar seguros de conocer la realidad si ni el saber científico es capaz de dar una explicación lógica a todo lo existente? La creencia del ser humano es lo que permite que veamos la realidad como acabada. *“Una hipótesis es lo que suponemos verdadero, y el pensamiento hipotético presume una experiencia de la verdad de hecho”* (Ibíd., 395).

El estudio de la percepción que hace Merleau-Ponty está relacionado con la realidad externa e interna del ser humano, siendo fundamental para la primera el concepto de cuerpo: *“...toda figura se perfila sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo”* (Ibíd., 118). De entre las múltiples definiciones que ofrece la RAE, destacamos la que creemos, más se ajusta al concepto del que trata Merleau-Ponty: *“20. m. Geom. Objeto que posee las tres dimensiones principales, longitud, anchura y altura”*. Pero además necesitamos del resto de elementos que interactúan con dicho objeto en el espacio, por lo que la visualización del espacio en perspectiva es necesaria para la percepción de los diferentes objetos que conforman la realidad; aunque con esto no sea suficiente. Como afirma en su obra *Signos*, lo más importante en la concepción de la realidad no es la capacidad del ser en analizarla de forma científica, pues este análisis no *“...puede superponerse a los momentos del campo perceptivo viviente”* (Merleau-Ponty 1964, 60). La forma de concebir el espacio sería entonces como una realidad hacia la que nos proyectamos en nuestra totalidad y hacia su totalidad, formando todo parte de una misma unidad.

2. EL ESPACIO DE LA PERCEPCIÓN

El concepto espacio es uno de los temas más importantes de nuestros tiempos según el filósofo y teórico social Michel Foucault (1926-1984). Para él esta relevancia no es algo nuevo, sino que desde el siglo XVII con Galileo Galilei (1564-1642) y su descubrimiento de que la Tierra gira alrededor del Sol, se desestructuró la jerarquización y la limitación del espacio dando lugar al espacio infinito (Foucault 1967).

2.1. EL ESPACIO COMO FORMA A PRIORI Y A POSTERIORI

Como bien se expresa en el capítulo titulado *El espacio y el arte* (Maderuelo 2008, 11-30), el espacio ha sido tratado por numerosas mentes a lo largo de la historia. Dada la existencia de tantas teorías sobre este concepto, nos limitaremos a comprender el espacio como ámbito de trabajo del artista, y como fuente de investigación desde las artes plásticas en cuanto a la representación del mismo. Es por ello que resulta interesante comenzar hablando del concepto espacio del filósofo Immanuel Kant (1724-1804), debido a la relación que se establece en la *Crítica de la razón pura*, entre el concepto espacio y el modo de percibir la realidad.

Para Kant todo conocimiento requiere de elementos materiales provenientes de la experiencia, pero también de elementos formales, que son los que el sujeto aporta y que posee con independencia de toda experiencia. Por ello, se puede afirmar que el sujeto cognoscente no es un simple receptor de la realidad, sino que la conforma a priori para poder conocerla. Este modelo de conocimiento es llamado por el filósofo *Idealismo Trascendental*. Idealismo porque nuestro conocimiento recae sobre las ideas: la cosa en sí (la realidad) solo es real en la medida que es conocida por el sujeto; y trascendental porque el sujeto posee una forma a priori que determina el conocimiento.

Dentro de esta forma de conocimiento son necesarios los juicios emitidos por el sujeto que se corresponden con la realidad. Según los diferentes razonamientos, parece seguirse que existen juicios analíticos¹ (extensivos, no aumentan el conocimiento) a priori (universales y necesarios), fundamentándose en el principio de no contradicción; y juicios sintéticos² (no son extensivos) a posteriori, fundamentándose en la experiencia. Sin embargo, Kant añade que además existen juicios sintéticos a priori. Este tipo de juicios tienen las ventajas de los otros y carecen de sus inconvenientes, ya que por ser sintéticos amplían el

conocimiento, son extensivos; y por ser a priori no requieren comprobaciones experimentales para conocer su verdad, son universales y necesarios.

Para la creación de estos juicios sintéticos a priori encontramos una serie de condiciones necesarias. Es aquí donde aparece el espacio. Para Kant, el espacio se entiende como la primera de las formas a priori de la sensibilidad junto con el tiempo. Son formas porque no son impresiones sensibles, son a priori porque no proceden de la experiencia; y de la sensibilidad porque son propias del conocimiento sensible. Por lo tanto para Kant, el espacio es necesario para la creación de juicios, siendo así un elemento esencial para el conocimiento. Cuando la sensación es captada por el sujeto, se transforma en un conocimiento inmediato, que Kant denomina intuición. Así, podemos afirmar que la percepción de la realidad para Kant se da en la relación entre un sujeto que conoce³ y un objeto conocido⁴. El espacio, además del tiempo junto a las condiciones trascendentales y la intuición pura, posibilitan la captación del objeto a través de la sensibilidad: contenido de la sensación dada por el objeto más el modo innato del sujeto de captación de la materia.

Pensamos que la aportación que Kant hace sobre el concepto espacio tiene mucho que ver con la idea general que actualmente se tiene del mismo. El espacio lo concebimos como un elemento a priori, algo que existe desde antes de que nacemos y que vamos interiorizando a medida que vamos creciendo y aprendiendo a través de la experiencia y las ideas que ha ido generando en el intelecto. Son estas ideas las que finalmente determinan aquello que entendemos como espacio en cada uno de los individuos, por muy a priori que éste se encuentre. Es por ello que la percepción desempeña un papel fundamental.

2.2. EL SUJETO EN EL ESPACIO: LA PROFUNDIDAD

2.2.1. La profundidad exterior

Según Merleau-Ponty: “...la profundidad revela inmediatamente el vínculo del sujeto con el espacio” (Merleau-Ponty [1945] 1994, 286). Pero antes de este juicio, hace referencia al filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753), que afirmaba la imposibilidad de percibir la profundidad debido a que la retina sólo es capaz de percibir la imagen plana; por lo que la única referencia que podemos tener de la profundidad es la relación entre las distancias que observamos. Esto significa que denominamos como profundidad a la distancia que se establece entre el sujeto y el objeto observado, a lo que se añaden las dimensiones

de estos objetos, que varían según dicha distancia. De igual manera, para Foucault la profundidad del espacio no sería más que las relaciones existentes entre cada uno de los sub-espacios situados entre los cuerpos. En el caso de Merleau-Ponty resulta imposible separar los conceptos realidad y sujeto, debido a que pertenecen a una misma unidad. Resulta imprescindible mencionar el factor de la corporeidad, gracias al cual podemos desplazarnos en el interior de la realidad que nos rodea. *“Yo no lo veo conforme a su envoltura exterior, lo vivo adentro, estoy englobado en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no frente a mí”*. (Merleau-Ponty [1964] 1986, 44).

2.2.2. La profundidad interior

El espacio interior del sujeto es aquello que se crea a partir de una realidad exterior pero que depende de algo más que de ello, como la acumulación de sensaciones percibidas y las que propiamente nuestra mente genera. Así tiene lugar una aprehensión espacial del sujeto mucho más compleja que la asimilación de las formas exteriores. Tal y como comenta Merleau-Ponty, la percepción puede ir más allá del espacio humano, abstrayéndose conforme se aleja de las formas reales: *“...perder mi mirada en esta superficie granosa y amarillenta: y ni siquiera habrá piedra, no quedará más que un juego de luz sobre una materia indefinida”* (Merleau-Ponty [1945] 1994, 308). Este proceso de abstracción da lugar al espacio mental, que permite al artista la creación. A partir de la imaginación se da lugar al espacio creado por y para el arte. *“El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja”* (Bachelard 2009, 42).

3. IMAGEN Y OBSERVADOR

Didi-Huberman habla del ser humano como un elemento completo para captar el conocimiento en *Ser Cráneo* (2008). Merleau-Ponty, en *La duda de Cézanne* (1945), ya trataba sobre cómo el espectador puede llegar a comprender la obra de arte, a través del factor humano como vínculo que une a este con el artista. Según él, para Cézanne el conocimiento está basado en la percepción empirista y es determinado por los factores que intervienen en la vida; limitándose así la libertad completa del ser y en consecuencia, del artista y del observador. Todos ellos sometidos a unas condiciones particulares. En

este artículo en concreto nos referimos a un observador perteneciente a la cultura visual occidental, el cual está condicionado en su visión por instrumentos ópticos como la cámara oscura desde el pasado, hasta las imágenes de los mass media actuales; además de otros factores económicos, sociales y políticos. *“Benjamin [...] vio el museo de arte de mediados del siglo XIX [...] como uno de los numerosos espacios de sueños experimentados y atravesados por el observador, al igual que [...] los museos de cera, [...] y los centros comerciales”* (Crary 2008, 44). En este sentido entendemos la observación como conjunto de estímulos y sensaciones subjetivos. Desde la oposición a lo anterior, la percepción visual puede ser entendida como universal e ilimitada en el tiempo, como podemos ver en *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (Bryson 1991). Para ello es necesario que se dé una actitud natural de la imagen, fácil o rápida de percibir y comprender, desvinculándose el espectador de factores como el proceso histórico. Además la imagen y el receptor deben ser los únicos elementos de comunicación de ese concepto que existe a priori en la mente del que crea.

La educación juega un papel esencial en la percepción de las imágenes, pero para ver la imagen en su comprensión y no como signo (Mitchell 2011), el espectador debe desprenderse de la formación cultural y concentrarse en la experiencia visual. Las sensaciones vividas de forma individual en el espectador pueden intervenir en la percepción de la imagen, aunque el signo siempre interviene en ello, debido a la cultura. Por lo tanto, la imagen se mueve entre el signo y la interpretación subjetiva. *“el significado se concibe como algo que penetra en la imagen desde un espacio imaginario exterior a ella”* (Bryson 1991, 71). Al admitir la connotación de la imagen como necesaria para su digestión, la estructura interna de la misma se rompe, abriéndose a la sociedad. *“Los significados de los códigos de connotación, o diferencia de los códigos iconológicos, son, por tanto, no explícitos y polisémicos”* (Ibid., 82). Pero la sociedad también está construida bajo una serie de reglas, que son difícilmente detectables por los que la habitan y fáciles de detectar por los que no: *“es que las reglas [...] están cimentadas en las necesidades prácticas...”* (Ibid., 87). La incapacidad de reconocer las reglas de la connotación, no es una limitación, sino que las reglas están relacionadas a la práctica social. La imagen se hace más real cuanto más se aleja de la denotación, al naturalizarse, y de la connotación en cuanto a la ausencia de significación. Al vaciar las formas, el espectador improvisa el significado a partir de la aplicación de los códigos subconscientes connotativos. Esto hace que la imagen sea polisémica, pues su discurso dependerá de cada uno de los observadores. Este discurso dependerá de la sociedad en la que se cree, por lo tanto, la imagen va cambiando su discurso con el paso del tiempo.

3.1. EL OBSERVADOR ANTE LA OBRA DE FELICE VARINI

La obra del artista contemporáneo Felice Varini (Suiza, 1952) ejemplifica directamente estas teorías desarrolladas hasta el momento. En ella aparecen los términos realidad, espacio, profundidad, percepción, objeto y sujeto. Resulta muy destacable el efecto pantalla que generan las instalaciones pictóricas que a través del método de representación de la anamorfosis, tienen lugar. Varini otorga contemporaneidad a este método cuyos orígenes pueden verse representados en el *Tratado de Pintura* de Leonardo Da Vinci: *De la mixtura de perspectiva natural y perspectiva artificial*”, aunque entonces no fuera llamado como tal. Pues no fue hasta el año 1728, cuando aparece la definición de la palabra anamorfosis relacionada directamente con la imagen y como sistema de representación, en la *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1680-1740): “*Anamorphosis: in Perspective and Painting, a monstrous Projection; or a Representation of some Image, either on a plane or curved Surface, deformed; which at a certain distance shall appear regular, and in proportion*”⁵. Entre los teóricos que estudiaran la anamorfosis cabe destacar a Jean-François Nicéron (1613-1646): fraile de la orden de los mínimos y matemático, que escribió el tratado *La Perspective Curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux* (1638), en el cual aparecen las metodologías para representar este tipo de aberraciones perspectivas. Más cercano a nuestro tiempo encontramos a Jurgis Baltrusaitis (1903-1988), que publicó entre sus trabajos como historiador, un estudio sobre la anamorfosis que recopila más información sobre la anamorfosis que ninguna otra publicación hasta el momento: *Anamorphoses: Les perspectives dépravées* (Baltrusaitis, 1984). El autor definiría la anamorfosis óptica como proyecciones de deformaciones que son vistas de forma corregida desde un punto de vista establecido, perpendicular u oblicuo al plano de proyección.

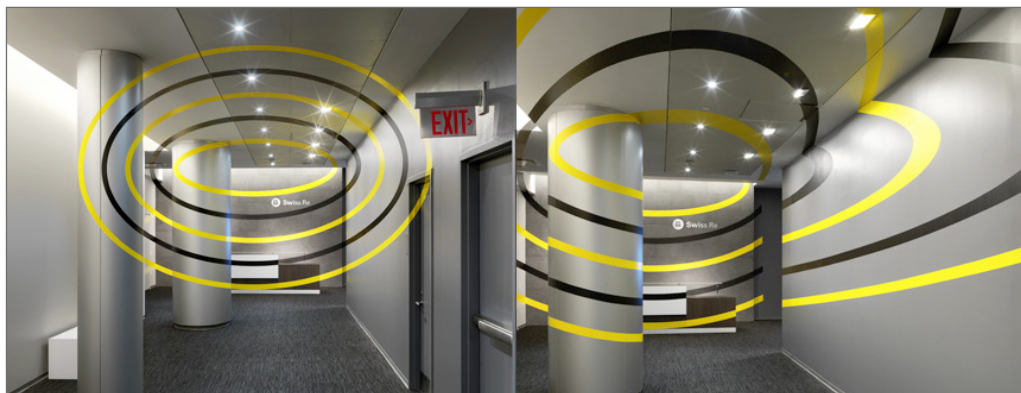


Ilustración 1. Elipses concéntricas amarillas y negras, Felice Varini. 2016.

En la obra de Varini, la oposición entre la figura plana intangible que se percibe desde un punto de vista concreto, y el fondo, se basa en que la primera (proyectada en una pantalla virtual) sobresale sobre un fondo en segundo plano (el espacio tridimensional). Este efecto es posible por la imposición de un punto de visión inmóvil, que funciona como punto de proyección de la imagen misma, que al mismo tiempo necesita de una visión monocular para ser visualizada sin distorsión alguna. Esto nos lleva a la relación existente entre la anamorfosis y la perspectiva⁶. Y es que el antecedente directo de la anamorfosis puede encontrarse en las perspectivas aceleradas y desaceleradas, entendidas como variaciones de la perspectiva matemática del Renacimiento que distorsionan la sensación espacial del observador. En el trabajo de Felice Varini es la visión la que sintetiza la información y nos permite crear una bidimensionalidad donde realmente existen tres. Permitiendo la convivencia de la segunda y la tercera dimensión. “...l'espace concret et l'espace abstrait, l'espace "réel" et l'espace de l'art (de la fiction), etc.”⁷ (Fibicher 2018).

La fenomenología de la percepción del objeto que establece Merleau-Ponty (1945) evidencia más la virtualidad de la imagen que se ofrece desde el punto de vista establecido en las creaciones del artista. Una imagen que solo se ofrece a la percepción desde un único punto de vista establecido, en el que únicamente puede situarse un sujeto en un momento preciso. Por lo tanto, un objeto inexistente, una ilusión óptica que se aprovecha de las derivaciones de la perspectiva. Según lo comentado sobre la percepción espacial según Merleau-Ponty, ésta tendrá mayor sentido el momento en el que el observador es consciente de las tres dimensiones de la realidad, pero no cuando se encuentra en el punto original de proyección, pues pierde las referencias espaciales al mismo tiempo que la consciencia sobre su corporeidad. La abstracción desaparece con el desplazamiento del observador, que ayuda a la asimilación del espacio en cuanto que puede proyectarse desde todos los ángulos posibles. El mundo es para el individuo, la experiencia que tiene con el mismo; y cuantas más experiencias tenga, más veraz será su pensamiento respecto al mismo.

4. CONCLUSIONES

En el desarrollo del artículo hemos planteado una serie de puntos correspondientes a los conceptos fundamentales que estructuran el presente estudio. En un primer acercamiento a la temática hemos querido estudiar la percepción

como herramienta a través de la cual el ser humano es capaz de generar cierto conocimiento sobre la realidad, o su realidad. Así hemos comprendido que la realidad espacial del observador depende tanto de las formas preexistentes como de las que él añade. La percepción del espacio es, pues un cúmulo de sensaciones que juegan con lo establecido de forma natural, para generar un conocimiento individual, que al mismo tiempo es colectivo pero provisional.

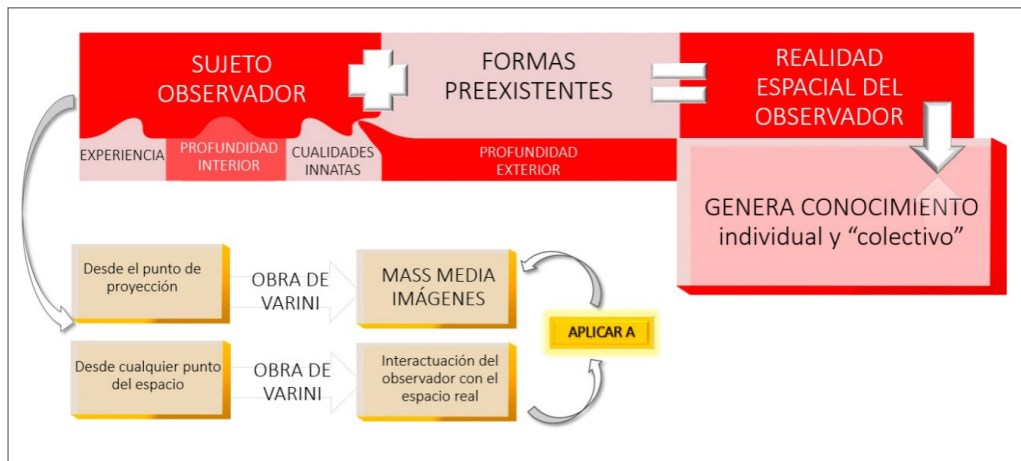


Ilustración 2. Mapa conceptual de las conclusiones.

Siguiendo con el estudio de la percepción de las imágenes de nuestra realidad, hemos recurrido al sujeto analizando los conceptos de profundidad exterior e interior que hemos aplicado finalmente al ámbito artístico desde la obra del artista Felice Varini. En este caso hemos tratado la relación que se establece entre el sujeto y la abolición del espacio en la imagen plana, lo que nos ofrece una relación directa entre la obra de Varini y las imágenes de los *mass media*. Así concluimos que la realidad sólo puede ser experimentada desde la misma realidad, formando nosotros parte de ella. Los medios como la televisión, la fotografía o el cine, son generadores de ilusiones que aplanan la realidad. Según nuestro artista, su obra no consiste en generar un plano bidimensional al igual que los medios, sino intensificar la tridimensionalidad, otorgándole más visibilidad. *"However it's not about illusion. Quite the opposite. It's about deconstructing reality into segments that are no longer recognizable"*⁸. (Von Drathen2013, 9). Se puede decir que su obra tiene por objetivo dar visibilidad a la realidad tal y como es.

Referencias

- Alberti, León Battista. (1435) 1998. *Tratado de la pintura*. Trad. de Rosa P. Blanco. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco
- Bachelard, Gaston. 2009. "I. La Casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza". En *La poética del espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica
- Baltrusaitis, Jurgis. 1984. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Paris : Flammarion
- Berkeley, George. 1965. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Traducción del inglés y prólogo por Manuel Fuentes Benot. Madrid: Aguilar
- Bryson, Norman. (1983) 1991. *Visión y pintura: La lógica de la mirada*. Versión española de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza
- Chambers, Ephraim. 1728. *Cyclopaedia or, An universal dictionary of arts and sciences...* London: W. Strahan
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Trad., Fernando López García. Murcia: Cendeac
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Traducción de Gustavo Zalamea Valencia: Cuatro
- Fibicher, Bernard. 2018. "Perspectives particulières et lieux communs". En "Felice Varini" (web personal del artista). Última modificación, 2 mayo. <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>
- Jammer, Max. 1969. *Concepts of space: The history and theories of spaces in Physics*. Cambridge MA: Harvard University
- Kant, Immanuel. (1781) 2005. *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices Pedro Rivas. Madrid: Taurus
- Kempt, Martin. 2000. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Trans., Soledad Monforte Moreno & José Luis Sancho Gaspar. Madrid: Akal
- Maderuelo Raso, José Javier. 2008. "El espacio y el arte". En *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, 11-30. Madrid: Akal
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 1994. *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-De Agostini
- . (1945). 2012. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro
- . (1960) 1964. *Signos*. Traducción de Caridad Martínez & Gabriel Oliver. Barcelona: Seix Barral
- . (1964) 1986. *El ojo y el espíritu*. Traducción de Alejandro del Río Herrmann. Barcelona: Paidós
- Michel Foucault 2011 (1967). "De los espacios otros". *Yoochel Kaaj-Arte en Medios*. Conferencia, 14 marzo 1967, traducida por Pablo Blitstein & Tadeo Lima. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf
- Mitchell, William John, Thomas. 2011. "¿Qué es una imagen?" En *Filosofía de la imagen*, Ana GarcíaVaras, ed., 107-154. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Niceron, Jean François. 1638. *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Pierre Billaine
- Panofsky, Erwin. (1927) 2003. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona: Fábula

Piero della Francesca.(1482) 1942. *De prospectiva pingendi*. Edizione critica a cura di G. Nicco-Fasola. Firenze: Sansoni

Varini, Felice. 2018. "Felice Varini". Web personal del artista. Última modificación, 25 mayo. <http://www.varini.org/>

Von Drathen, Doris. 2013. *Felice Varini, place by place*. Zürich: Lars Müller

Notas

- ¹ Juicios *analíticos*: No son extensivos, no aumentan nuestro conocimiento. Del análisis del sujeto se infiere el predicado. "el triángulo tiene 3 ángulos". Se fundamentan en el Principio de no contradicción: Son así y no pueden ser de otra forma. Si es verdadero, su contrario tiene que ser falso.
- ² Juicios *sintéticos*: Son extensivos: aumentan nuestro conocimiento. Del análisis del sujeto no se infiere el predicado. "Los individuos de esta tribu miden 1,80". No se fundamentan en el Principio de no contradicción: Si es verdadero, su contrario no tiene por qué ser falso.
- ³ Kant lo llama: fenómeno.
- ⁴ Kant lo llama: noumeno.
- ⁵ "Anamorfosis, en perspectiva y pintura, una proyección monstruosa; o una representación de alguna imagen, ya sea en una superficie plana o curva, deformada; la cual a cierta distancia debe aparecer regular y en proporción".
- ⁶ Véase en el apartado Referencias, los tratados de León Battista Alberti, Piero della Francesca.
- ⁷ "...el espacio concreto y el espacio abstracto, el espacio real y el espacio del arte (de la ficción), etc.". Cita de Felice Varini
- ⁸ "Sin embargo, no trata sobre la ilusión. Justamente lo opuesto. Es sobre la deconstrucción de la realidad en segmentos que dejan de ser reconocibles".Cita de Felice Varini.

.....
(Artículo recibido 28-02-18; aceptado 17-05-18)