REGINA SILVEIRA

ANAMORFAS

**TEXTO DESCRITIVO
E APRESENTAÇÃO**

DISSERTAÇÃO SOB A ORIENTAÇÃO DO
PROF. DR. WOLFGANG PFEIFFER
APRESENTADA PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM ARTES JUNTO AO
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS DA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
SÃO PAULO 1980

Esta obra não pode
ser emprestada

Agradecimentos:

ao orientador deste trabalho, Prof. Dr. Wolfgang
Pfeiffer

à colaboração da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo

ao auxílio da Coordenação do Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca
examinadora:

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Presidente

São Paulo, de

de 1980

Índice

1. Texto descritivo	1
1.1 Introdução	1
1.2 Antecedentes	2
1.3 As fontes para "Anamorfias"	3
1.3.1 As referências artísticas	3
1.3.2 "Anamorfias" e anamorfoses	6
1.3.3 A discussão sobre a natureza da perspectiva ...	8
1.4 Descrição sucinta de "Anamorfias"	10
1.5 O conjunto de trabalhos	11
1.5.1 Os desenhos preparatórios	12
1.5.2 O livro <u>Anamorfa</u>	12
1.5.3 As doze litografias	13
1.5.4 O álbum <u>Anamorfias</u>	13
2. ANAMORFIAS	14
3. Notas	59
4. Bibliografia	61

1. Texto descritivo

1.1 Introdução

"Anamorfias" é um estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos. Trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva, quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam este sistema de representação.

Referido a um grupo de objetos de uso, "Anamorfias" apresenta-se por séries de comparações visuais entre imagens fotográficas e desenhos deformados; nestas comparações, o primeiro termo é sempre a fotografia de um objeto, mostrada como figura perceptualmente "normal", espécie de bom modelo para as diversas deformações desenhadas.

Considerando que os códigos projetivos, entre os quais a fotografia e a perspectiva, mesmo reconhecidamente convencionais e de apreensão culturalizada, podem prover representações consideradas "fiéis" à realidade visual, pareceu atraente poder me apoiar na própria confiabilidade desses códigos para gerar aparências distorcidas. Se nossas expectativas permitem interpretar a imagem fotográfica como visualidade adequada ou "realidade possível", tratou-se de testar, por metamorfismos, os limites do reconhecimento da coisa representada, quando se alteram radicalmente suas características conhecidas de forma e função.

Neste sentido procurou-se mais do que comparar fotografias e perspectivas: pretendeu-se confrontar a imagem mental do objeto com suas representações projetivas.

"Anamorfias" é um jogo com a aparência ilusionista, operando com uma premissa falsa: a fotografia por imagem "ver-

dadeira", para fazer ver as distorções como obscurecimentos de sua forma.

1.2 Antecedentes

Antes de criar outras constelações de referências, parece apropriado indicar as relações entre "Anamorfias" a alguns de meus trabalhos anteriores, como as séries "Destruções Urbanas" e "Executivas", realizadas em diversos suportes (livros, postais, gravuras), entre 1974 e 1977.

Estes trabalhos antecederam a "Anamorfias" por serem, também eles, estudos dos aspectos convencionais de imagens fotográficas. Contudo, "Destruções Urbanas" e "Executivas" não apresentam tão claramente a análise dos códigos projetivos, pois nessas séries pretendeu-se, sobretudo, semantizar os espaços fotográficos por compartimentações modulares que os fragmentassem significativamente. As caixas e estruturas desenhadas em perspectiva, com a função de inscrever figuras e dividir espaços, foram recursos para emprestar à representação tanto os significados de acumulação e despersonalização (caso das "Destruções"), como os de hierarquização e anonimato (caso das "Executivas"). Meus modos de operar para as duas séries foram resultantes de extrema compatibilidade entre fotografias e perspectivas, enquanto sistemas de representação fundados sobre os mesmos princípios teórico-técnicos.

"Anamorfias" ainda se relaciona com o conjunto de trabalhos gráficos que chamei "De Artificiali Perspectiva" (1976)¹ e com o anti-diapositivo "Perspectiva Natural" (1978). A maior diferença entre esses trabalhos e as séries anteriores reside em minha intenção de apresentar, mais ex-

plicitamente, o sistema da perspectiva como o próprio sujeito da representação. Enquanto em "De Artificiali Perspectiva" a figura principal é o esqueleto construtivo da perspectiva e as imagens fotográficas os elementos a serem perspectivados, em "Perspectiva Natural" a figura única é a linha de horizonte que cruza o fundo transparente do diapositivo e penetra em sua moldura. Neste objeto gráfico tratei também de usar algumas ambigüidades: um título alusivo à óptica e a modos de ver que não incluem a representação, mostrado junto a uma linha de horizonte traçada num suporte plano de projeção e, mais ainda, uma realidade transformada em representação, quando vista através da transparência do diapositivo.

Mas a visualidade que dei à "Anamorfias", isto é, seu aspecto de "exercícios de desenho", tem antecedentes mais específicos em outra série de trabalhos, os "Jogos de Arte" (1977-1980), com pressupostos diversos ao problema da representação em perspectiva. Nestes trabalhos, a deliberada perda de artisticidade na fatura (linearidade homogênea, registros fotográficos e apropriação da forma das charadas e revistas de passatempos) pretendeu localizar o artístico apenas na referência dos "Jogos": o mundo da arte. Para "Anamorfias", esta mesma visualidade despojada, de uma anotação por contornos, pareceu a forma de apresentação mais apropriada a uma pretendida metalinguagem sobre o desenho e os modos de representar.

1.3 As fontes para "Anamorfias"

1.3.1 As referências artísticas

Para conectar meu trabalho com o fazer artístico e histórico que, sem dúvida, serviu-lhe de fonte de referência e estudo, será necessário deixar de lado o todo da visualidade perspectiva, por demasiada abrangência. Fico apenas com o que foi mais instigador: aquele pensamento plástico que enfoca o próprio código, quando este código é um sistema projetivo que trata de equacionar gráfica e visualmente a dialética entre arte e realidade visual.

Entre as referências mais remotas, mas nem por isto menos importantes, cito o tratamento teórico-prático das distorções projetivas e das "aberrações marginais" da perspectiva, por Leonardo da Vinci (1452-1579); suas reflexões, registradas em textos e desenhos, atestam sua consciência das contradições entre a "Perspectiva Artificial" e as impressões visuais ("Perspectiva Natural"), pouco tempo depois da implantação teórica da "construção legítima", por Alberti.² As interrogações de Leonardo, ilustradas por seu conhecido diagrama-enigma, o do alargamento exagerado de uma fileira de colunas, quando projetadas na par·ete di vetro da perspectiva, junto às anotações sobre soluções alternativas aos problemas da perspectiva, em seus manuscritos, apontam definitivamente a um pensamento plástico dirigido criticamente ao sistema que usa para representar.³

Depois de Leonardo interessaram a meu trabalho todas as outras indagações artísticas sobre as limitações da perspectiva, implícitas em determinados resultados plásticos, como os múltiplos pontos de vista por Paolo Ucello (1397-1475) e as perspectivas curvilíneas das miniaturas de Jean Fouquet (1420-1481), para citar ape-

nas poucos exemplos de uma cadeia secular de considerações sobre os modos de representação em perspectiva.⁴

Além deste pensar artístico dirigido às normas das projeções cônicas, como oposição entre o real e a representação, são especialmente pertinentes à poética de "Anamorfias" todos aqueles trabalhos que pretenderam uma ilusão da realidade visual pela localização do olho fixo e imóvel de um único espectador. Indico sobretudo aqueles que colocaram o efeito da realidade sob condições artificiosas de visualização, como foram provavelmente as representações resultantes das "máquinas de desenhar" de Albrecht Dürer (1471-1528) e os manifestos visuais perdidos de Filippo Brunelleschi (1377-1446), um deles munido de orifício e espelho para ver a pintura-ilusão.⁵ Refiro-me à longa tradição dos trompe l'oeil, de certa forma inaugurada por Brunelleschi, continuada no ilusionismo das falsas paredes, tetos e abóbadas (quadratura) dos séculos seguintes, presente ainda nos gabinetes perspectivistas do século XVII e capaz de alcançar, com um fôlego que se pensava extinto, o próprio "Étant Donnés", última obra de Marcel Duchamp (1887-1968).⁶

As representações desta tradição, fortemente apoiadas na acentuação do código ilusionista, foram ainda para mim os exemplos mais claros das considerações de Rudolph Arnheim sobre a ambigüidade da perspectiva, construção diversa da percepção visual, na qual um espaço ilimitado inclui o próprio infinito na representação, e onde o ponto de vista, escolhido arbitrariamente, organiza um todo sincronizado ao olho do observador.⁷

Por outro lado, foi no extremo de cá da corrente i-

lusionista, mais especificamente nas opticeries de Duchamp, onde pude observar uma nova roupagem para os códigos projetivos. As opticeries, nome genérico dado pelo artista à parcela de sua obra que re-pensa a perspectiva, as projeções de sombra e os recursos ópticos na representação (estereoscopia, anamorfoses, anaglifos e trompe l'oeil)⁸, importaram, sob muitos aspectos, aos estudos que fiz para "Anamorfas". Nestes trabalhos constatei não apenas os sistemas projetivos como tema principal, mas, especialmente, representações como comentários críticos sobre normas para representar. Finalmente assinalo em Duchamp o humor que pude apreender nesses comentários, uma lição importante.

1.3.2 "Anamorfas" e anamorfoses

Dentro da tradição ilusionista, faço menção especial àquela particularidade mais diretamente vinculada a meu trabalho, as anamorfoses, tipos de estudos anti-naturalistas iniciados durante o Maneirismo e praticados por pintores e teóricos da perspectiva, principalmente entre os séculos XVI e XVII.

As anamorfoses são, como "Anamorfas", jogos com a aparência, ou melhor, com a "forma aparente da aparência".⁹ Constituídas por representações deformadas e possíveis de corrigir desde determinados ângulos de visualização, as anamorfoses, quando corrigidas, dão à percepção duas superfícies que não coincidem: a superfície real da representação (seu suporte concreto) e a superfície virtual da ilusão, organizada por um ponto de vista. Mas não é o mecanismo de correção a ponte pa-

ra conectar "Anamorfias" e anamorfoses, pois em meu trabalho a correção nunca é possível; a conexão é a intenção comum de manipular uma experiência visual centrada na relação espectador-representação. Entretanto, minha verificação da intencionalidade das anamorfoses não é nova, nem original: já René Descartes, frequentador do Convento dos Capuchinhos em Paris, lugar onde se praticavam anamorfoses no tempo de Jean François Nicéron (autor do tratado La Perspective Curieuse, Paris, 1638), teria considerado este modo de representar "um meio de provar o aspecto enganador das aparências e da percepção sensorial".¹⁰

Pela relação com a visualidade que pretendi dar a meu trabalho, devo referir ainda o significado que atribuo às anamorfoses, oposto à consideração secular deste tipo de representação como imagens "não-artísticas", meras "curiosidades ópticas". Parece-me que esta consideração, atribuída indiscriminadamente tanto às anamorfoses cilíndricas que foram decoração nos séculos XVIII e XIX, como às aquelas feitas por artistas como Leonardo ("Desenho Anamorfótico", Codex Atlanticus, cerca de 1485), Parmiggianino ("Auto-Retrato diante de Espelho Convexo", 1523), H. Holbein ("Os Embaixadores", 1533), Ehrard Schön (imagem-enigma: "O que Você vê?", 1538) e tantos outros, terminou por ocultar o significado amplo dessas imagens deformadas; enquanto aparentemente funcionam como visão-espetáculo e trucagem óptica, é justamente em sua condição de imagem artificiosa que reside sua verdadeira função: a de ser metalinguagem, isto é, o código focalizando a si mesmo. Pensadas com este significado, pude considerar as anamorfo-

ses como reflexões do artista sobre o ponto de vista e, ao mesmo tempo, afirmações da convencionalidade da representação, pela clara diferença entre **arte** e "realidade".

1.3.3 A discussão sobre a natureza da perspectiva

Também se relacionam à problemática de "Anamorfias" todas as análises da Estética e da Psicologia da Percepção que tratam o problema da oposição artificialidade-naturalidade da perspectiva. Cito especialmente os estudos instalados pela Estética nas primeiras décadas deste século, depois da publicação do ensaio de Guido Hauck sobre as correções ópticas nas curvaturas da arquitetura dórica (Die Subjektive Perspective und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls, Stuttgart, 1879), conforme descrições feitas já por Vitruvius, em seu *De Architectura* (23 A.C.).¹¹

Estes estudos, que ora estabelecem a perspectiva como elemento de estilo, diferente da percepção visual e ora desenvolvem a noção de sua naturalidade, pela origem na observação, interessam à fundamentação teórica de meu trabalho, independentemente do posicionamento de seus autores; somados às contribuições das teorias da Psicologia da Percepção que tratam do espaço percebido e suas relações com a representação, puderam formar um quadro de idéias sobre a perspectiva e, mais do que outra coisa, dilatar meu conhecimento dos códigos visuais, de um modo geral.¹²

A discussão interminável sobre a natureza da perspectiva, possível de detectar nas diferenças entre as

posições teóricas de Erwin Panofsky, John White, Nelson Goodman, André Barre e Albert Flocon, Rudolph Arnheim e outros, é ainda mais evidente quando se comparam estas diferenças com os argumentos contrários e também diversificados de M.H.Pirenne, J.J.Gibson, E.H.Gombrich, Decio Gioseffi e outros mais. Se o primeiro grupo mostra a artificialidade da perspectiva como construção diversa do espaço percebido, o segundo verifica sua naturalidade justamente por sua ligação com os modos de percepção, negando a solução curvilínea como modelo adequado para representar o espaço empírico euclidiano.

Na argumentação desses autores, a natureza da perspectiva se testa principalmente pela falsidade ou pertinência de suas hipóteses (o olho imóvel e o espaço homogêneo) e pela arbitrariedade ou conveniência de suas normas (a não convergência de algumas direções espaciais); também são oposições os modos de visualização de perspectivas e as identidades possíveis ou falaciosas entre imagem retiniana e representação projetiva (olho e câmara fotográfica, óptica e perspectiva), em todas as suas variantes. O que se julga sempre é a fidelidade da imagem perspectivada, pensada quer como correlato ótimo, quer como interpretação, considerando-se ainda a perspectiva como um tipo de código cuja apreensão depende pouco ou quase totalmente de nossa preparação, hábitos e interesses.

Deixo propositalmente de estender-me sobre estes argumentos, ciente de que minhas conclusões teórico-verbais caberiam melhor em estudo separado a esta apresentação de meu trabalho. "Anamorfias" não é uma ilustração da discussão sobre a perspectiva, mas a conclu-

são de um raciocínio visual gerado também pela leitura destes textos.

Devo indicar por fim, entre as referências teóricas, aquilo que foi mais sugestivo de meus procedimentos para "Anamorfias", funcionando como verdadeiras "chamadas" visuais: as deformações em fotografias tomadas com câmara sem lente e as distorções em formas simples produzidas por um computador, mostradas e analisadas por M.H.Pirenne.¹³ Estas imagens intrigantes e tão diferentes da percepção habitual, por sua capacidade de provocar minha curiosidade sobre os limites do reconhecimento de imagens perspectivadas, quando distorcidas pela aplicação de diversos graus de inadequação às normas do sistema, estão na própria origem da idéia de "Anamorfias".

1.4 Descrição sucinta de "Anamorfias"

Descrevo "Anamorfias" pelo relato de meus procedimentos para seus dois componentes básicos: as imagens fotográficas e os desenhos distorcidos.

Em meu trabalho, as fotografias referem-se a um conjunto de objetos, selecionado do grupo daqueles que podem ser tomados com a mão; o enquadramento foi feito sempre desde um ponto de vista lateral e mais alto do que a base dos objetos, maneira que pareceu a mais fácil para a reconstrução da perspectiva que organizaria as imagens fotográficas resultantes. Evitei ângulos expressivos, isto é, aqueles que pudessem destacar escolhas particulares de alguns aspectos desses objetos, e dei preferência a imagens que pudessem passar por descrições visuais "normais". Durante a etapa

1

fotomecânica, as fotografias foram ainda manipuladas, para isolar o fundo sobre o qual o objeto era visto. A intenção deste tratamento foi a de criar um fundo abrangente para fotografias e desenhos; o campo único evitaria mostrar a foto como representação dentro da representação.

Para os desenhos operei por dois recursos básicos: o estabelecimento de uma quadrícula perspectivada, como malha para mensuração harmonizada com o espaço virtual da fotografia, e a determinação das silhuetas dos objetos nestas quadrículas, depois de abandonadas todas as indicações de volume por claro-escuro que excedessem a simples identificação dos objetos por seus contornos.

Aferidas as características dos objetos que, deformadas, pudessem gerar novas e inesperadas aparências, considereei os tipos de distorção projetiva que deveria aplicar para conseguir os efeitos desejados. Recorri não só à perspectiva, mas também a soluções topográficas perspectivadas, de modo a poder livremente esticar, comprimir e dobrar os contornos dos objetos. Minha ação gráfica foi sempre de livre escolha, tanto na seleção dos pontos de vista como no deslocamento, diminuição, aumento e retificação das medidas nas quadrículas.

1.5 O conjunto de trabalhos

"Anamorfias" compreende:

- . quarenta e quatro desenhos preparatórios, realizados a nanquim sobre papel Opaline, em folhas de 48 x 66 cm.
- . Anamorfa, livro impresso em offset sobre papel Couché, formato de 14,5 x 21,5 cm, com tiragem de 100 exemplares.
- . doze litografias, com diferentes tamanhos e tiragens, im-

pressas sobre papel Rosa Spina.

- . Anamorfias, álbum impresso em lito-offset sobre papel Alemão-Gravura, formato de 57 x 80 cm, com tiragem de 10 exemplares.

Os primeiros desenhos foram iniciados em fevereiro de 1979 e o álbum, última etapa da realização, foi concluído em abril de 1980.

1.5.1 Os desenhos preparatórios

Os desenhos existem por pares, sendo complementares aqueles que apresentam os contornos de um objeto dentro das quadrículas e os que repetem os mesmos contornos, sem as quadrículas; os primeiros mostram-se como esquemas construtivos e os outros como resultados desta construção. Vistos juntos, desenhos explicam desenhos, o significado de um desenho (o código, o modo de fazer) é dado por outro desenho.

Também o conjunto de desenhos preparatórios registra, por inteiro, todas as operações visuais que realizei para "Anamorfias": os percursos do pensamento, as alternativas, as escolhas. Admitindo-se que permitem "ler" todas as determinações, fica implícito que sua apresentação no conjunto "Anamorfias", por si só, dispensaria outras explicações de meu trabalho.

1.5.2 O livro Anamorfa

O livro contém as soluções encontradas para um dos objetos: a tesoura. Nele a imagem fotográfica é seguida pelas diversas distorções, desenhadas linearmente. Além

de ser um óbvio fragmento do trabalho total, Anamorfa vale como exemplo de uma possível apresentação por separado, sobre outros suportes, para cada um dos objetos tratados.

1.5.3 As doze litografias

As litografias, realizadas entre agosto de 1979 e fevereiro de 1980, não obedecem à mesma sistematização dos demais trabalhos, pois foram feitas sobre diversos tipos de matriz (pedras litográficas e chapas granitadas de zinco e alumínio), com diferentes tamanhos e soluções diversificadas para os desenhos.

Minha intenção, ao traduzir os desenhos distorcidos para a litografia, foi a de poder usar a grande flexibilidade deste meio gráfico para testar tipos de visibilidade, como resultados das experimentações que poderia fazer com os materiais.

Algumas das litografias foram desenhadas pelos procedimentos da "maneira negra"; em outras provei contornos preenchidos por tonalidades contínuas ou graduais e ainda outras realizei pela combinação, sobre pedras litográficas, de procedimentos fotomecânicos com desenho direto. Todas as litografias tem tiragens pequenas, nenhuma excedendo os dez exemplares.

1.5.4 O álbum Anamorfas

O álbum é o resumo do trabalho e sua feição mais acabada. As doze imagens que contém incluem as distorções que considerei mais eficazes para cada um dos ob-

jetos apresentados. Além disto, apenas o álbum mostra, de modo mais consistente, as comparações que desejei fazer entre imagens fotográficas e desenhos deformados. Dispondo fotografias e desenhos sobre um fundo comum e sempre igual, tratei de apresentar conjuntos onde as fotos passassem por modelos para as distorções projetivas.

Para os desenhos busquei uma visualidade determinada, aquela que permitisse classificá-los como "exercícios de desenho". Terminei optando por um grafismo granular, mais ou menos incerto, que pudesse remeter ao "difícil" desenho de um contorno contínuo, sem interrupções.

2. ANAMORFAS

A apresentação visual, a seguir, está constituída pelos desenhos preparatórios, reproduzidos depois de uma redução fotomecânica. Observo que ao fazer a reprodução dos originais, substituí por fotografias todas as figuras que, nos desenhos, correspondem aos contornos de imagens fotográficas. Esta substituição visou uma aproximação entre os desenhos e as soluções gráficas de outros trabalhos, em função de poder-se apresentar uma síntese que valesse como registro total de "Anamorfas".

3. NOTAS

¹O nome da série é uma apropriação do título do tratado De Artificiali Perspectiva, de Jean Pélerin, dito Viator, publicado por primeira vez em Toul, 1505.

²Leon Battista Alberti, Della Pittura (Firenze, 1436).

³O diagrama de Leonardo e mais ilustrações podem ser vistos em La Perspectiva como Forma Simbólica, de Erwin Panofsky (Barcelona, 1973), p. 59, n.8, e em Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion, de Fred Leeman (New York, 1976), pp. 26-27. Algumas anotações do artista encontram-se no Manuscrito A veja-se o livro de Carlo Pedretti, Leonardo da Vinci: On Painting (Libro A, a Lost Book), London, 1965, mas ao que parece, a explicitação completa de um sistema alternativo, talvez curvilíneo, estaria num manuscrito perdido, referido por Benvenuto Cellini (1500-1571), em seus Discorsi, conforme citado por John White em The Birth and Rebirth of Pictorial Space (London, 1957), pp. 207-210.

⁴John White desenvolve particularmente a análise destes aspectos na obra dos dois artistas e outros mais, ao tratar da "perspectiva sintética", nome que deu à construção geométrica curvilínea, a seu ver um tipo de representação mais coerente com as impressões visuais e com os postulados da Óptica de Euclides (pp.202-235).

⁵A descrição pormenorizada das duas pequenas pinturas hoje perdidas, seus mecanismos de visualização e a localização precisa dos pontos de vista, estão no livro Vita di Ser Filip-

po Brunellesco, de Antonio Manetti, publicado em Firenze, cerca de 1485; citações do texto de Manetti encontram-se em Fred Leeman, pp. 21-22 e, mais detalhadas, em John White, pp. 113-121.

⁶"Étant Donnés", realizada entre 1946 e 1966, hoje no Philadelphia Museum of Art, é uma cena ilusionista, onde a "noiva", tema recorrente na obra do artista, agora despida e estranhamente real, pode ser vista por dois orifícios numa velha porta espanhola. A montagem de Duchamp, que se proíbe fotografar, estaria explicada em notas ainda não publicadas. John Cage, em entrevista a Alain Jouffrey, publicada na revista Opus International (março de 1974), revela que a cuidadosa disposição dos elementos se faz sobre um tabuleiro de xadrez, o que avança a suposição de uma elaborada construção perspectivista que supõe para o espectador um ponto de vista específico (os orifícios), como condição da ilusão tridimensional (p. 60).

⁷Rudolph Arnheim, *Arte y Percepción Visual* (Buenos Aires, 1967), p. 242.

⁸A lista de exemplos é longa e conhecida. Além de "Étant Donnés", cito apenas o quadro "Tu M' " (1918), uma análise do uso das projeções na prática da pintura, o pequeno vidro "Para Ser Olhado (do Outro Lado do Vidro) por Um Olho, de Perto, por Quase Uma Hora" (1918), com uma lente montada e um título-paródia às recomendações de Leonardo para conseguir uma perspectiva correta; e ainda o "Filme Anaglifo", feito em colaboração com Man Ray, em 1925, onde usa os recursos da visão binocular para conseguir uma ilusão de tridimensionalidade, sem

a ajuda da estereoscopia.

⁹Conforme Gustav R. Hocke, Maneirismo: o Mundo como Labirinto (São Paulo, 1974), p. 201.

¹⁰Hocke, p. 206.

¹¹Conforme citado por Decio Gioseffi, "Perspective", Encyclopedia of World Art (New York, 1967), p. 215.

¹²Uma longa referência a autores e ensaios que desenvolvem os conceitos antitéticos da perspectiva (estilística ou científica) no campo da Estética, entre os quais figura o fundamental estudo de Erwin Panofsky, Die Perspektive als Symbolische Form, publicado por primeira vez em 1924, encontra-se em Decio Gioseffi, pp. 215-221.

Os estudos a que tive acesso, incluídas as abordagens da Psicologia da Percepção, constam da bibliografia que segue a estas notas.

¹³No livro Óptica, Perspectiva, Visión, en la Pintura, Arquitectura y Fotografía, de M.H.Pirenne (Buenos Aires, 1974), pp. 122-177.

4. BIBLIOGRAFIA

Alberti, Leon Battista. Della Pittura. Firenze, 1436.

Arnheim, Rudolph. Arte y Percepción Visual. Buenos Aires:

Eudeba, 1967.

_____. El Guernica de Picasso: Génesis de una Pintura. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

_____. El Pensamiento Visual. Buenos Aires: Eudeba, 1971.

_____. "Visual Thinking". In Gyorgy Kepes, ed., Education of Vision. New York: George Braziller, 1966, pp. 1-14.

Barre, André e Flocon, Albert. La Perspective Curviligne: de l'Espace Visual à l'Image Construite. Paris: Flammarion, 1968.

Barthes, Roland et al. Semiologia. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1964.

Clair, Jean. L'Oeuvre de Marcel Duchamp. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977.

_____. "Marcel Duchamp et la Tradition des Perspectives". In Jean Clair et al., Marcel Duchamp: Abécédairé. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977; 124-159.

Collier, John Jr. Antropologia Visual: a Fotografia como Método de Pesquisa. São Paulo: EDUSP e EPU, 1973.

Cassirer, Ernst. La Philosophie des Formes Symboliques: 2. La Pensée Mytique. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

De'Maffei, Fernanda. "Perspectivists". In Enciclopedia of World Art, Vol. XI. New York: McGraw Hill, 1967; 221 - 243.

- Deregowski, Jan B. "Pictorial Perception and Culture". In Image, Object and Illusion: Readings from Scientific American. Introd. by Richard Held. San Francisco: W.H. Freeman, 1974; 79-85.
- Descargues, Pierre. Traité de Perspective. Paris: Editions du Chêne, 1976.
- Eco, Umberto. A Estrutura Ausente. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1971.
- _____. As Formas do Conteúdo. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1974.
- Francastel, Pierre. A Realidade Figurativa. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1973.
- _____. La Figure et le Lieu: Ordre Visuel du Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967.
- _____. Sociologia del Arte. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- _____. "Space and Time". In Encyclopedia of World Art, Vol. XIII. New York: McGraw Hill, 1967; 182-204.
- Gablik, Suzi. "On the Logic of Artistic Discovery: Art as Mimetic Conjecture". Studio International, CLXXXVI, 958 (sept. 1973), 65-67.
- Gibson, James J. "A Theory of Pictorial Perception". In Gyorgy Kepes ed., Sign, Image, Symbol. New York: George Braziller, 1966; 92-107.
- _____. "Pictures, Perspective and Perception". Daedalus, LXXXIX (winter 1960), 216-227.

- _____. "Visualizing Conceived as Visual Apprehending Without Any Particular Point of Observation". Leonardo, VII (winter 1974), 41-42.
- Gioseffi, Decio. "Perspective". In Encyclopedia of World Art, Vol. XI. New York: McGraw Hill, 1967; 184-222.
- Gombrich, E.H. Art and Illusion. 3.ed. London: Phaidon Press, 1968.
- _____. "Illusion and Visual Deadlock". In Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. London: Phaidon Press, 1965; 151-159.
- Goodman, Nelson. Los Lenguajes del Arte. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Gregory, R.L. A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro). Porto: Inova, 1968.
- Hall, E.H. La Dimensión Oculta: Enfoque Antropológico del Uso del Espacio. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1973.
- Hocke, Gustav, R. Maneirismo: o Mundo como Labirinto. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1974.
- Ivins, W.M. Art and Geometry. Cambridge: Mass. University Press, 1946.
- Jouffroy, Alain. "Entendre John Cage, Entendre Duchamp". Opus International, 49 (mar.1974), 58-67.
- Leeman, Fred. Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion. New York: Harry N. Abrams, 1976.

- Manetti, Antonio. Vita di Ser Filippo Brunellesco,
Firenze, 1485.
- Metz, Christian et al. Análisis de las Imágenes. Buenos
Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Moles, Abraham A. "Hacia una Teoría Ecológica de la Imagen".
In A. Thibault Laulan et al., Imagen y Comunicación.
Valencia: Fernando Torres, 1973; 47-70.
- Nicéron, Jean François. La Perspective Curieuse. Paris,
1638.
- Noton, David Stark, Lawrence. "Eye Movements and Visual
Perception". In Image, Object and Illusion: Readings
from Scientific American. Introd. by Richard Held.
San Francisco: W.H. Freeman, 1974; 113-122.
- Panofsky, Erwin. La Perspectiva como Forma Simbólica.
Barcelona: Tusquets, 1973.
- Pedoe, Dan. Geometry and the Liberal Arts. Middlesex:
Penguin Books, 1976.
- Pedretti, Carlo. Leonardo da Vinci, On Painting: a Lost
Book (Libro A). Reassembled from Codex Vaticanus Urbinas
and from Codex Leicester. London: Peter Owen, 1965.
- Pélerin, Jean. De Artificiali Perspectiva. Toul, 1505.
- Pirenne, M.H. Óptica, Perspectiva, Visión, en la Pintura,
Arquitectura y Fotografía. Buenos Aires: Victor Leru,
1974.
- Ramírez, Juan Antonio. Medios de Masas y Historia del Arte.
Madrid: Cátedra, 1976.

66

Reef, Theodore. "Duchamp & Leonardo: L.H.O.Q. - Alikes".

Art in America, LXV, 1 (jan./fev. 1977), 83-93.

Reggini, Horacio C. "Perspective Using Curved Projection

Rays and its Computer Application". Leonardo, VIII, 4

(autumn 1975), 307-312.

Ronchi, Vasco. "Perspective Based on a New Optics".

Leonardo, VII, 3 (summer 1974), 219-225.

Vitruvius. De Architectura. Leipzig: ed. F. Krohn, 1912.

White, John. The Birth and Rebirth of Pictorial Space.

London: Faber and Faber, 1957.