

Arte, verdad y la verdad del arte como acción creadora

Javier Díez

RESUMEN

En el ámbito del desarrollo del devenir artístico, la acción creadora ha sido movilizada y potenciada siempre en función de unos criterios de regulación que han formulado y articulado semánticamente dicha acción: el concepto de verdad es en este sentido clave y significativo en la determinación creadora y estética.

ABSTRACT

In the context of development artistic transformation, the creative action did was mobilized and powered always on the basis of the regulation criterion that do formulated and articulated semantically this action: the true concept is in this sense key and significant for determination the creativity ad aesthetic.

PALABRAS CLAVE

Pensamiento artístico. Pensamiento discursivo. Arte-ciencia. Estética y creatividad.

KEY WORDS

Artistic thought. Discourse thought. Art-science. Aesthetic and creativity.

«Todo lo indispensable a la poesía es precisamente aquello con lo cual la verdad nada tiene que ver».

E.A. POE. (El principio poético).

Por razones de interés en el conocimiento procesual-cognitivo de la conformación de obras artísticas y, en consecuencia, por razones de determinación

de valores de un juicio crítico para la experiencia estética y la creatividad, en un tiempo, como el actual, en que se halla constantemente revisada la paradoja de la modernidad como perpetua negación, la pregunta por la verdad del arte y su adicción o repulsa, resultan esencialmente actuales, o críticamente posmodernas, si se atiende a esta voz en su afán develador o deconstructivo. La reflexión en esta cuestión es ciertamente crucial, no tan sólo en lo que se refiere a la posible razón última de un juicio crítico que busca ser, si no irrefutable, al menos fundamentado en juicios de causa, que excedan la mera arbitrariedad de quien se pueda autoerigir en crítico, sino también para su aceptación por parte del espectador y por parte del creador. (No está lejos en el tiempo el eco del ejercicio crítico en el País, de una personalidad literaria, respecto a las nuevas generaciones de artistas británicos, expuestos en la Royal Academy, ni tampoco su contestación, análogamente lícita, efectuada en la revista *Lápiz*, por parte de un «especialista» que ve amenazado su territorio de opinión).

Reconocemos bien la ósmosis significativa que la realidad y el contexto cultural supone, en relación a la elaboración de un juicio en su sentido más amplio sobre cualquiera de sus productos; la interpretación analítica de las culturas y la consideración del hecho histórico son aspectos insoslayables en la resolución de un juicio como síntesis de valor. No obstante, podemos generalizar que la «analítica», la «praxis» y la «síntesis» conforman todas las actividades humanas excepto esa actividad mística que se resume en un acto de fe, pues al parecer se centra en una praxis cuya finalidad es ignorar esa trivalencia y, en consecuencia, puede atribuirse el «patrimonio» de una verdad absoluta, lo que no quiere decir una verdad clara: las verdades absolutas, como enseña Plotino, son oscuras y se fundan en la Luz, las verdades razonables son claras y se escinden de lo oscuro. Ni la ciencia ni el arte, por establecer una posible dicotomía al uso, excluyen ningún elemento de esa trilogía. La razón matemática y la razón estética son análogas en su afán de posible, pero una se ciñe al ser y la otra al deber ser. Cómo actúan la tecnología de la ciencia y la tecnología del arte permite vislumbrar estas diferencias. De las analogías se encargan la propia analítica de los procesos y el desarrollo de sus métodos que definen su voluntad de conocer.

La ley de objetividad, que se supone fundamenta el pensamiento científico, alcanza su sistematización con la física de Newton, que viene a culminar la razón de verdad cartesiana, inscribiéndose así el sentido más absoluto de verdad general: lo que cuentan son los hechos. No obstante, la revuelta de lo «particular cuántico» con posterioridad, es decir en la actualidad, pone en cuestión, al menos, lo general-universal de esta afirmación. Como argumenta Prigogine (1993), la física matemática, desarrollada desde Einstein, sitúa en el centro de la reflexión la incertidumbre generada por la «indeterminación», o imposibili-

dad de medición de un hecho. El problema de la medición es quizá el que ilustra con más claridad las dificultades de la mecánica cuántica en su formulación inicial, derivando hacia la significación temporal concreta la realidad de su comprensión. Con este factor, en gran medida, la verdad de la ciencia pone entre paréntesis la ley de objetividad fundada en observación empírica y, en este sentido, se posibilitan nuevas perspectivas de interpretación ligadas al centro mismo de esta derivación. A ello volveremos más adelante. Nos interesa, ahora, recorrer cuales han sido los alegatos de «verdad» del arte más significativos y, por otra parte, las razones estéticas o de otra índole, que han movilizándolo, haciendo de ello un «catalizador» del acto de creación.

EL DEVENIR DE LA COGNICIÓN DEL ARTE COMO VERDAD

Si la especulación normativa y la idea formal de la «simetría», que refiere la belleza clásica, fundamenta la aspiración suprema en la construcción de un criterio universal canónico, es en ella donde, originariamente, se ampara como criterio empírico la verdad del arte para generar una estética de la perfección, que diría Winkelman. Esta razón geométrica, que mide verdad, se renueva históricamente de forma diversa.

El medieval Villar de Honencourt, presenta una utilización especulativa de la geometría, tan alejada de la realidad natural o laberíntica que, como recuerda Panofsky (1955), podría parecer que su empleo sólo es necesario para corroborar la afirmación de que donde no hay geometría no hay verdad. Recordando así lo excelso del geómetra perfecto y único creador. Es esta especulación la que hace, en este tiempo, que la verdad del arte sea oscura, ajena a sí, y busque su fundamento en la luz como criterio.

La verosimilitud y corrección son conceptos afines a proposiciones no especulativas, a proposiciones científicas, y resumen su sentido cuando dichas proposiciones son «probadas», es decir, corresponden adecuadamente en, o con, una realidad. Esta es la razón de que el Renacimiento asumiera la «imitación correcta», que no ilusoria, como centro de su teoría del arte. Como señala Barasch (1985), la verdad del objeto representado, la correspondencia con su individualidad y su ser real —que se resume en la anatomía—, y la verdad de la representación, es decir del modo —que se cifra como prueba en la perspectiva— son el sentido sustancial de dicha teoría. La pasión de verdad objetiva la representan así, tanto Leonardo como Durero, que apelan a la matemática como a la ciencia teórica que debe sustentar toda práctica pictórica; en ellos la sabiduría es la práctica guiada matemáticamente. El carácter de un pensamiento empírico se resume así, frente al orden especulativo del mundo medie-

val: el dominio de un ver «activo», cognitivo, frente al de un ver pasivo, «iluminado». Esta transformación solicita el abandono de la Belleza abstracta que hasta entonces el pensamiento creador argumenta de forma preeminente y trascendente. Esta renovación empírica remite en gran medida a la recuperación de la filosofía aristotélica que, como apunta Blunt (1940), es significativamente considerada por Leonardo. Al asumir este criterio de verdad frente al de autoridad, Leonardo nos anticipa que pronto se verá ésta, la autoridad, abocada al persuasivo argumento de la hoguera para ejercer la convicción. En sus escritos, Leonardo, afirma: «Si dudamos de las cosas que pasan por los sentidos, ¡cuánto más aún deberíamos dudar de las cosas rebeldes a ellos!, como la esencia de Dios, el alma y otros temas similares, sobre los cuales hay eterna disputa y controversia»; y, análogamente, «muchos me darán la razón cuando yo oponga mis pruebas a la autoridad de ciertos hombres muy reverenciados, pero de inexperto juicio; otros no verán que mis pruebas han nacido de la simple y madre experiencia, que es la verdadera maestra». (De la ciencia, 8, 35. pp. 22-25.)

La dinámica articulación de lo general y lo particular, de los criterios de norma y de consideración del hecho concreto, del rigor y de la invención, de la inducción y la deducción, jugó un papel esencial en la recuperación del individuo y el desarrollo cultural que significó el humanismo. No se nos oculta que esta nueva aspiración de verdad por parte del arte, apunta en la dirección de un argumento fundamental para reivindicar, y lograr, un cambio de posición social en el estatuto de los artistas que buscaron escindirse del gremio. La ciencia del arte y el arte de la ciencia alcanzaron a reflejarse, propiciando la «descompartimentación», utilizando el término de Panofsky, en el desarrollo del conocimiento y el espíritu de transformación social, que en el orden artístico se resume, de este modo, no sólo por la demanda de la autonomía del artista, sino por la voluntad de ensalzar el arte, en especial la pintura, a la forma más excelsa de la poesía, como lo demuestra la literatura del «paragone» y la puesta en marcha del lema horaciano.

Lo realmente significativo es que la voluntad de verdad objetiva es el elemento «catalizador» y regulador de toda la acción creadora que moviliza el pensamiento artístico de este tiempo y, cuando esta voluntad de verdad se transforma, cambian no sólo los modos sino la concepción del arte, como lo prueba el hecho significativo de la consideración simbólica de la perspectiva, en la raíz misma de su conformación, como metáfora y proyección de un espacio de transcendencia y realización de la hierofanía en el tema central que representa al Renacimiento. Los elementos arquitectónicos y el ejercicio fugado de la geometría que amparan de forma persistente la representación temática de la Anunciación formulan, en un orden visual, toda una semántica que busca la afir-

mación y la conjunción de una verdad absoluta, la disciplina revelada de la Iglesia, y la verdad de la representación. La síntesis de este afán constructivo se resumiría así: la columna, el pilar que sustenta la arquitectura, es a Cristo, el pilar que sustenta la Iglesia (Calabrese, 1993), como el sistema de representación que se enuncia lo es a la verdad de la representación y de la pintura.

El maridaje que propició esta dinámica concluye cuando a la superación del gremio siguió la superación del vate oracular, una aspiración que alcanza su más plena formulación en el Romanticismo, el «sobrino de Rameau» de la academia que diría Azúa. El culto al genio, la melancolía y la inspiración que Miguel Ángel dejó tras de sí, unido al sistema teórico de la «manera» de Lomazzo, son el detonante y concluyen en la negación manifiesta de toda regla y, especialmente, aquella que busca su fundamento en la matemática. El príncipe de la academia que fue Zuccari, alcanza a formular una sentencia duradera: «Afirmo, y sé que es cierto, que los principios del arte de la pintura no se derivan de las ciencias matemáticas».

El concepto de verdad objetiva en el arte entra en crisis irremisible, aún cuando siempre permanezca latente y quizá nostálgico de su eficacia. Sólo volverá a restituirse, tímidamente, un criterio análogo de voluntad creadora, precisamente a finales del siglo XIX, para culminar la formación de otro centro de transformación del arte europeo iniciado en el siglo XVIII: París, la alternativa de Roma. La condición subjetiva de la experimentación de la Belleza minimizará siempre cualquier resolución de verdad al respecto: la estética de la fealdad de Rosenkranz (1853), ilustra «idealmente» esta puesta en duda. Duda que fue ya sistematizada en las tres verdades de un académico de sospecha como Roger de Piles (1702): la verdad ideal, la verdad simple y la verdad compuesta estructuran toda una teoría que enuncia drásticamente aspectos claves de la estética moderna. El concepto o la idea, su opuesta la Naturaleza, y su interrelación en la expresión, vinculan el color como la cuestión específica de la pintura frente al dibujo como concepto o verdad ideal que lo sustenta. La singladura formal de la combinatoria se ha iniciado con esta escisión.

Cuando el problema de la obra se resume en el problema del sujeto, momento que se inaugura plenamente con la modernidad del romanticismo y de la crítica, el pensamiento estético se desvía legítimamente de la «explicación» a la «interpretación» y con ello, puede verse la utilidad y necesidad del desarrollo de nuevas ciencias instrumentales para su definición. La verdad de los efectos «catárticos» y «miméticos» es puesta entre paréntesis, en virtud de una verdad expresiva que no invoca criterio externo y por la que expresarse significa de inmediato, y solamente, «expresar-se» a uno mismo; eso sí, sujeto a definición temporal. Este es el giro que fundamenta la modernidad sujeta a la historicidad en el arte y que concluye, excediendo su sentido, en el artista como

única verdad o verdad suficiente. El modelo Beuys o Warhol es el modelo de una evolución refinada, en su superficialidad, de dandismo, de la misma manera que la deconstrucción hipertextual lo es de la hermenéutica. Naturalmente esta, su verdad, es una verdad que necesita creerse y como tal necesita fieles. El nacimiento del público y de la crítica va emparejado con el tiempo del surgimiento de este giro virtuoso

En la compleja definición de la verdad del arte que perfila la consolidación de este giro, ocupa un lugar esclarecedor la afirmación, que nos inicia, de Edgar Allan Poe, porque de forma reveladora se niega la verdad para afirmar. La verdad objetiva, la de los hechos, es naturalmente relegada como modo propio al pensamiento científico; del pensamiento artístico es la verdad de su ser-en-sí: verdad de mentira del «como si» que, demudado por el celo de exigencia de una razón excluyente, define una objetividad inmaterial, exhibida como materia destinada a negarse hasta pulir la racional totalidad hegeliana que afirma ser lo que no es y no ser lo que es.

Parecería que sólo desde un deslizamiento afín de la objetividad científica cabría la posibilidad del reencuentro. Esta estetización de la ciencia (por lo demás operada en todos los ordenes, tal vez fruto de la acción-reacción de la «artisticidad» orteguiana y la «desartización» de Adorno, incluyendo el arte hacia la cultura del espectáculo), se ha dado y produce un «analogón» en el espacio de la especulación. Y se ha dado, como apuntábamos anteriormente, en virtud de que la «indeterminación», un factor de imposibilidad empírica en la observación de partículas, es asumida como un dato abierto a la probabilidad, a un supuesto: un supuesto es un imaginario, tal cual lo son *Las Meninas*, por ejemplo. El método de la deducción especulativa, formal, que pueda permitir la acotación de un supuesto, ha primado desde principios de siglo en el desarrollo creador del pensamiento científico; y este método presenta grandes afinidades con el método fundamental del pensamiento poético: la construcción y el proceder analógico que permite, como el movimiento del caballo en el tablero de ajedrez, el salto relacional y la concatenación de realidades inusuales; algo así, plásticamente hablando como la metodología definida por Breton con el «desvío» del objeto a propósito de *La femme 100 têtes*, de Ernst, o el encuentro de dos «realidades distantes», en expresión de Reverdy y enunciado en el primer manifiesto surrealista. A este respecto David Bohm (1980), añadiría la posible constancia de una relación peculiar, no local, entre dos hechos, diferidos en elementos electromagnéticos, que puede nombrarse como una conexión no causal de elementos que están separados.

Lo fascinante en este punto, punto de síntesis metodológica, es reflexionar que en el espacio especulativo científico no cualquier supuesto puede conjugarse y, de igual manera, esta imposibilidad parece también asumida por la

creación artística misma. El modelo de aceptación se halla inscrito, de manera posible, en una teoría o hipótesis configurada como necesaria o en un ámbito de orden de creación. Estéticamente hablando, una visión crítica sabe también que no cualquier supuesto merece la pena su consideración, no sólo por la carencia de sustrato de orden sino por su indiferencia: la adecuación del valor de este supuesto que la visión crítica sanciona, estriba en la adecuación de «verdad» en que la obra se da como necesaria. El sustrato cubre del ser al deber ser y, descubrimiento e invención, se deben a él como valor. Esto puede determinarse como una ciencia de valor para la acción creadora de la inteligencia que no excluye al pensamiento artístico ni a la obra de arte si por él se afirma

La cuestión se implica en reflexionar sobre la importancia del papel que juega (en el evento propio de la «interpretación» al que la generación y recepción estética de toda obra se ve abocada) el fundamento catalizador de su voluntad de verdad en el acto creador, ya sea objetiva, emocional u ontológica; pues esta reflexión desvela el núcleo central de su propia semiología significativa y conmina al reconocimiento de la «invención» en el espíritu de su «venire in» (Carnelutti, 1959), es decir en el descubrimiento de su devenir en sentido. No es arbitrario imaginar que gran parte de los modos empleados en el desarrollo del pensamiento artístico, para la construcción de las llamadas vanguardias históricas, tienen un referente de estímulo tanto en la búsqueda de planteamientos problemáticos como en las soluciones creativas que sus métodos promueven en posiciones científicas contemporáneas: teorías lumínico-cromáticas en el divisionismo, psicología perceptual en el cubismo, maquinismo en el futurismo, psicoanálisis en el surrealismo, etc. Pero la cuestión que venimos observando no es tanto estas relaciones significativas, que así se instauran, como la correlación de procesos creadores y espacios de verdad que definen la inteligencia misma en la descripción probabilista y material del pensamiento. En el nuevo ámbito de determinación conceptual de la ciencia, probabilidad es sinónimo de una «exactitud» deductiva que formula multiplicidad. El modo analógico-combinatorio define el pensamiento en este espacio como puede definirse el imaginario posible de la creación, tal como Italo Calvino (1994, 106), lo hace al afirmar que «para cualquier forma de conocimiento es indispensable alcanzar ese golfo de la multiplicidad potencial. La mente del poeta, y en algún momento decisivo la mente del científico, funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes, que es el más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible».

El imaginario posible que articula la inteligencia creadora integra, de forma paratáctica, las dos concepciones del decir que para Starobinski (1970), en el «imperio de lo imaginario», han movilizadado la imaginación; la que tiene su determinante en la «verdad» esencial, platonismo, y la que se muestra articulando

relaciones de lo sensible o verdad de hecho, aristotelismo. Ambas actúan en una dinámica cruzada de extensión e intención, afín a como el espacio- tiempo construye el ámbito de nuestro ser mismo inmerso en esa «flecha del tiempo».

Verdad objetiva y esencial son las coordenadas de esa multiplicidad que actúa en una interrelación de posible e imposible, que alcanzamos a articular como pensamiento e imaginario y que pueden reseñarse en procesos combinatorios. La novela «poliédrica» Si una noche de invierno un viajero de Calvino, elegida por Jauss (1989), como una obra que encierra en sí una voluntad definitoria de claves estéticas de la posmodernidad, explora la participación creadora del espectador en el juego combinatorio de diez comienzos de novela que actúan sobre un núcleo común y lo transforman; al hacerlo, expone y postula paradigmáticamente el desarrollo de una articulación del pensamiento y lo imaginario, al mismo tiempo que representa una metáfora de esa visión temporal de lo irreversible.

La verdad del pensamiento artístico que inaugura la modernidad ha invocado la «elongación» de la objetividad misma hasta su irónica formulación como «patafísica» en Jarry, precisamente porque el pensamiento científico, como recordaba Bertrand Russel, ya no puede interpretarse únicamente en términos de experiencia, y la probabilidad se halla en la base misma de la elaboración del método científico al reorientar el sentido mismo de las leyes causales. Al mismo tiempo, el pensamiento científico invocará a la objetivación de lo imaginario, la inducción, en el pensamiento artístico. Sin necesidad de recurrir a paradigmas matemáticos que determinen «puntos de catástrofe» que organicen esta oposición, ni a geometrías fractales que representen su azarosa y consustancial realidad común, el arte y la ciencia juegan ahora una oposición decisiva, resuelta en la poesía de lo imaginario, que tal vez sólo el pensamiento estético pueda explicar. La simbolización estética encuentra su validez, no sólo en adecuaciones formales, como ya hemos apuntado, sino en categorizaciones culturales que enuncien la particular condición humana y esto se pone de manifiesto, precisamente, desde esta invocación que remite al lado crítico de la modernidad.

En el origen del drama barroco alemán, Benjamín (1928), pone en juego la alegoría como espejo del arte de la modernidad; la alegoría es la ficción que pone en marcha el mecanismo que destruye esa ficción con el ánimo de una «liberación»: desenmascarar. Enfrentarse a la verdad es una ambición inherente a la creación misma, que el pensamiento clásico resuelve en «artimaña» y que la modernidad niega en la duda de ciertas connivencias retóricas inadmisibles. Esta negación estética es la que en Adorno refiere la afirmación de la verdad del arte como «lo no real» y en Heidegger se presenta como lucha por la verdad del ser frente a la mera instrumentalidad tecnológica. Por eso pensar el arte en términos de verdad se ha mostrado como una «apertura» a superar la estética en términos meramente retinianos y argumentarla en la pluralidad de la razón lingüística y la sig-

nificación contextual hasta desnudar el sentido mismo de la metáfora, pues la metáfora es un juego de valor o, no obstante y también dicho de otra manera, el valor que se instituye es una metáfora viva, desde el momento que consideramos lingüísticamente a la manera de Saussure, como nos recuerda Derrida (1989), en la «Mitología blanca», el «lado paradójico» que rige los valores, sujeto a las cosas disimiles por las que algo puede ser cambiado y, a las cosas similares, con las que se puede relacionar en una sucesión interminable que amenaza con borrarse a sí misma. La primera instancia del infrngimiento del valor se ajusta a la convención del elemento permutable que detiene la naturaleza misma de la metáfora, léase el dinero, pero que se ajusta a la mecánica de lo utilitario como el significante se ajusta a significado: espacio de «contribución de la crítica de la economía política». La segunda propone el contexto de las relaciones culturales y las aspiraciones del conocimiento humano sumido en el devenir temporal y amenazado por la crítica de su razón interminable.

El afuera de todo lenguaje, la verdad diferida en la transparencia del concepto, en la que el sujeto se vacía en descrédito de toda identidad y que propuso su afán en la consecución de la realidad última como verdad, se muestra ahora en el fracaso o la frustración que la afirma como ausente, como siempre «diferida», aún librándonos del lenguaje: indefinición de las redes contextuales que la cultura en acción posmoderna produce dispuesta a inutilizar toda representación, todo juego simbólico y toda pragmática individual. Lo imaginario para sí se anula en la negación de «reactivos» que dinamizan los procesos de creación misma.

La verdad en pintura. «Te debo la verdad en pintura y te la diré», comunicaba Cezanne a Bernard en su correspondencia, «la verdad está en la naturaleza y lo demostraré». Es siempre significativa la permanencia del catalizador de «verdad» de la creación en la autonomía estética misma y en la crítica que la vanguardia busca al culminarse en la realización de una nueva praxis vital que se erige como verdad, capaz de superar toda antinomia, como si de «la flecha del tiempo» se tratara. Ahora vemos que esta verdad no se oculta tras «el relevo de la metáfora», es decir tras la vía libre para la institucionalización de la doctrina a la virtud del mercado o la diseminación, aún cuando el «idolo del tiempo» movilice su interés. La estética de la mercancía parece haber invertido la mercancía de la estética que marca cierto aspecto del nacimiento moderno en el origen de la pintura, tal como Alpers (1988), apuntó en su excelente estudio de Rembrandt, en quien el oro se afirma, simbólicamente, como producto; en donde libertad y naturaleza interactúan en dicho juego de intercambio, nombrándose y erigiéndose como sentido. La plenitud de la significación de este aspecto ha podido comprenderse, de forma objetiva, sólo cuando la «autocrítica artística», que culmina con la institucionalización de las vanguardias históricas, ha vislumbrado la crítica de la autonomía estética y su falsa

superación en los desarrollos de las neovanguardias, como apuntan las tesis de Bürger (1974), al reseñar una crítica ideológica de las categorías fundamentales que definen las vanguardias, tales como la de lo nuevo y la del azar. Categorías que, por cierto, sólo desde la dialéctica del proceso pueden ser comprendidas como enunciados de la irreversibilidad.

La paradoja de la aprehensión temporal en la creación, sumida y resumida en la notación misma del proceso, no puede determinarse si no como la negación de la temporalidad misma o sumisión crítica de la sincronía reproductiva. Esto explica la histórica vocación con que las vanguardias buscaron construirse en la conquista de una praxis llamada a cambiar la vida. Pero el fragmento y el proceso, constituidos como las coordenadas en que el espacio de la vanguardia se organiza, como consecuencia dialéctica de naturaleza y artificio, encuentran su redefinición en la voluntad de verdad que formule la huella de la temporalidad. Investigar en la naturaleza temporal de las categorías estéticas permitirá reconocer en su plenitud el significado de la dual inclusión del pensamiento creador, al igual que el restablecimiento de la metáfora viva en el centro de la verdad misma del arte como acción creadora: fuera de ese espacio aguarda la mecánica de la reproducción.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, S. (1988). *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Mondadori, Madrid 1992.
- BARASCH, M. (1985). *Teorías del arte. De platon a Winckelmann*. Alianza Forma, Madrid, 1994.
- BOHM, D. (1980). *La totalidad y el orden implicado*. Kairos, Barcelona, 1987.
- BÜRGER, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1997.
- CALVINO, I. (1986). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid, 1994.
- CARNELUTTI, F. (1959). *Arte e scienza*. (AA.VV., a cargo de A. Guzzo.). Sansoni, Florencia.
- DERRIDA, J. (1971). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid, 1989.
- JAUSS, H.R. (1989). *Las transformaciones de lo moderno*. Visor, Madrid, 1995.
- PANOFSKY, E. (1955). *El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1979.
- PRIGOGINE, I. (1993). *Las leyes del caos*. Mondadori, Barcelona, 1997.
- RUSSEL, B., *El conocimiento humano*. Taurus, Madrid, 1977.
- VINCI, L., *Tratado de la Pintura*. Espasa Calpe, Madrid, 1964.