

*Ontología del arte y estética
postmetafísica
Sobre la filosofía del arte de H. G. Gadamer*

José VIDAL CALATAYUD

No es casual que la obra inaugural de la ontología hermenéutica, *Verdad y Método*, comience tratando “el problema de la verdad sobre la base de la experiencia del arte”; recuperándolo, más bien. Su aportación más importante estaba en la crítica de la conciencia estética, y de la abstracción que comporta. Esta superación de la conciencia estética va dirigida no sólo contra la Filosofía del Arte de Kant y su subjetivación a través de la doctrina del gusto o de la del genio, sino que alcanza a aquellos filósofos que reciben la influencia de Kant de modo claro como tangencialmente.

No sólo dirá que “neokantismo y positivismo pagaron con su ruina el desconocer que el Arte es el órgano de la Filosofía”, sino que su defensa del fundamento ontológico de la imagen abre el camino de una estética ontológica que será distintiva de la postmodernidad.

A la vez, al insistir en la esencia comunicativa del valor artístico, presenta el Arte como el objeto privilegiado del pensamiento en la época postmetafísica, esto es, como el objeto más adecuado para un estudio hermenéutico.

I

Antes de entrar a analizar las aportaciones, sin duda de un enorme inte-

rés, de la Filosofía del Arte gadameriana, se hace inevitable señalar la extrañeza que producen, en una lectura “desde dentro” de la actividad artística, ciertas expresiones del autor que parecen mostrar una insuficiente sensibilidad ante las obras concretas del arte.

Tales observaciones podrían justificar, “por contraria”, que el ser un “degustador estético”, lejos de ser siempre una actitud superficial, puede llevar a una intimidad especialmente intensa con el modo de presencia que es el arte.

Y no se trata sólo de “el retrato de Carlos V, de Velázquez” (!), o de expresiones tan desafortunadas como “cuadros no objetuales”, sino de una concepción del papel regulador de la tradición particularmente sesgado. Pues no es que “no se habrían desarrollado las audacias del arte de hoy ...sin la familiaridad con la tradición”, sino que no serían audacias, sino otras vías de actualización de lo posible, igualmente “legítimas”.

Un pensamiento conservador convierte lo natural en revolucionario, y la visión desde la infancia o la periferia en anomalía. Más aun, el ver “el arte moderno como ‘letras’ para leer el antiguo”, al enfocar en una visión ampliada la cuestión del “alfabeto” del arte, muestra las obras antiguas como llenas de un “ruido” que antes no se daba.

También, afirmar que la obra es un todo orgánico, “dispuesto alrededor de un centro”, hace difícil entender periodos como el Barroco o el arte postmoderno. Incluso la definición de la obra como aquello de lo que no se puede añadir ni quitar nada deja fuera de su concepto el arte oriental o el minimalismo, donde una “célula” formal supone la posibilidad ilimitada de crecimiento de la obra, en estos casos una y múltiple.

Ante lo anterior no es fácil evitar la sospecha de una cierta “ceguera” —o más bien sordera— ante el matiz, la diferencia “inframince”. Ésta nos ayuda a entender como natural “la transformación de una danza en el coro de una Pasión”; o pone un límite a la no-mensurabilidad de las indicaciones de tempo: éstas sufren una sujeción no sólo a la totalidad de la obra, sino a nuestros ritmos biológicos, que de no respetarse, lleva a la destrucción del efecto —y del sentido—. (Bastaría con fijarse en las versiones “románticas” de piezas barrocas o clásicas, o ciertas formas de iluminación o reproducción ampliada de obras de artes plásticas).

El corolario de tal actitud no podía ser otro que el populismo estético. ¿Está Gadamer realmente en contra del Kitsch? —lo define como “volver siempre a lo conocido”, pero no señala la condición, esencial, de volver a verlo como totalmente conocido, sin descubrirlo de nuevo en ningún aspecto.

Contra lo que sin duda está es contra el “degustador de estética”, “...porque cante la Callas no se le va a proporcionar ninguna experiencia del arte” (!) —La alternativa parece estar en “la canción moderna, los estadios de fútbol y las salas de máquinas tragaperras”.

Pero la importancia de lo singular-presente en la obra, sólo dado en su materialización, no es reductible a “la religión del placer burguesa”; además de que el gusto puede construirse como conocimiento, las obras se “salvan del devenir” por la “deriva de criterios interpretativos”. De ella depende la transtemporalidad del arte, que puede devolver al pasado su “futuridad”, su carácter de paradigma.

En definitiva, y como veremos a continuación, Gadamer, al integrar las diferencias, reduce el lugar de la aparición a espacio vacío, en un no querer percibir “el ámbito de procedencia de lo aún no des(des)ocultado”.

II

El corazón de su idea de lo artístico parece ser —siguiendo a A. Riegl y a Worringer— el concepto de símbolo. Las fábulas de la “tablilla de recuerdo” o del Aristófanes platónico, que parecen convertir en “symbolon” a cada hombre, nos llevarían a conclusiones algo “diferentes” —también en el sentido derridiano— si las acercamos al relato de Plinio sobre el origen del Arte, el del “amante ausente”: la noche anterior a la marcha para la guerra, el padre de la novia dibuja con carbón en la pared de la habitación de ésta la silueta de la sombra que proyecta el amante a punto de partir.

Presente en las tres narraciones está el concepto de “re-ligare”—reconocer; la remisión a algo ausente y la promesa de completar en un todo —ser— nuestro fragmento, en un orden íntegro posible. Hay un elemento platónico-pitagórico: “cosmos” como orden visible; como en el “Fedro” —procesión de las almas sobre los astros, en que ven el “mundo verdadero”. Una vez en la Tierra pueden volver a levantar el vuelo impulsadas por el amor a la Belleza —lo que brilla de lo ideal— que nos recuerda ese mundo.. (aunque de ahí a esperar alcanzar estos fines más plenamente en la Filosofía no había mucha distancia).

Mímesis pues; pero no con el sentido de imitación, “copias de copias”, sino “llevar a plenitud” la naturaleza. (pero no conviene olvidar que Impresionismo o Cubismo fueron intentos de hacer un arte más “objetivo”, más “realista”. Esta tensión,—lámpara que quema la Biblioteca— ha sido tan

fecunda en la historia del hacer artístico que no parece inteligente cerrarla por sus contradicciones, que son su mayor riqueza; y menos desde campos externos al arte).

Así pues, la verdad no es inalcanzable, sale al encuentro ; lo bello es su garantía, y cierra el abismo entre lo ideal y lo real.

Pero si esta recuperación puede reconocerse como alcanzable por el concepto, no nos sirve para establecer el consabido “puente hermenéutico” entre tradición y actualidad; “pues el arte contemporáneo no se comprende en la forma del concepto”, ni siquiera como caja de resonancia para el juego de la imaginación. (Y todo parece indicar que para Gadamer el arte conceptual no es Arte).

Hay por tanto que remitirlo a experiencias más originarias, en que el arte no sólo es el portar sentido, sino el sentido del “estar ahí”; —será aquí oportuno recordar que el sentido, como “infinitivo”, puede ser superficie de contacto entre los cuerpos y las palabras.

Paradoja de “lo sensible, que es particular y ‘verdad’, es decir, universal”. La obra es un singular que funciona como universal no sólo por motivos lógicos: en la experiencia de lo bello encontramos más de lo calculado previamente, algo diferente: un “abrigo del sentido en lo seguro”, revelado y oculto. A diferencia de la alegoría, que nos lleva siempre a algo conocido—agotado, en el símbolo puede suceder que no se consume la totalidad; que la idea se “difiera”. —Demorarnos en la contemplación es esperarla—.

La alegoría pertenece al Logos, es retórica y por tanto nihilismo. El símbolo (se) muestra, su ser sensible “tiene significado”, inseparables lo visible y lo invisible. No sólo alude a lo referido: *es* lo representado (Goethe), “como las estrellas representan las leyes del orden celeste”.

Este modo de entender el símbolo conecta a Gadamer con Hegel, quien supera el subjetivismo del concepto romántico de “Einführung”: en la acción libre del Espíritu, las formas externas se hacen signo e imagen del propio sentimiento —la multiplicidad del mundo = la diversidad del yo—. Por esta empatía, toda percepción se vuelve actividad estética, goce por transferencia.

Hegel define el símbolo como signo en el que se da una relación necesaria entre forma y contenido abstracto. León, zorro, círculo, la figura posee “en su presencia sensible” las cualidades expresadas. Pero el símbolo tiene además otros significados independientes, lo que le da cierta inadecuación —ambigüedad—, y permite la proyección de nuevas interpretaciones sobre una obra: sorprendente prefiguración por parte de Hegel de la estética de la “indeterminación” y la “obra abierta”. (Estética, III.)

Y —contra F. Schlegel—, no todo arte es simbólico: en el arte clásico, lo individual es el contenido y la forma.

Su discípulo Vischer hará de las formas símbolos del sentimiento, lo que lo emparenta con las posiciones del expresionismo alemán o de Kandinsky. La obra sólo sería comprensible por la identificación de la emoción del espectador ante ella con la del artista ante el mundo.

La siguiente transformación de importancia del simbolismo estético se encuentra en la Escuela de Viena. A. Riegl será el que postule una “voluntad de arte” que, aun sin definir teóricamente, sirve para explicar las formas como símbolos del espíritu de una época, presente por igual en el arte, la religión y la sociedad. Rechazando el determinismo mecanicista, explica los cambios de esquema formal por los de intenciones de la voluntad: “acontecer” de los estilos. Estas “direcciones de la voluntad de arte” definen un arte táctil, —visión próxima—, como el egipcio, por contraposición a un arte óptico, de visión lejana, como el romano.

Fiel al espíritu de su época, Riegl recupera el arte de tiempos “decadentes”, que ve como premisas para una renovación: “el fin del arte no se agota con la expresión de la belleza ni de la vida ... importa la percepción de otras manifestaciones de las cosas”. Es el primero en eliminar el juicio estético: el valor de una obra depende de su capacidad de simbolizar.

Sus análisis son un precedente del estructuralismo, y su influencia sobre la filosofía del arte de Gadamer es difícil de sobreestimar.

Hay también en la obra gadameriana ecos del más influyente de sus seguidores, W. Worringer, quien entiende la “voluntad de arte” como expresión de las necesidades psíquicas. Su deuda con Jung es clara en su lectura de los símbolos como arquetipos, imágenes primordiales sólo determinadas formalmente, y no en sus contenidos.

La última etapa en el análisis del simbolismo en arte se halla en la iconología. Su más brillante representante, E. Panofsky, recoge la convicción de Cassirer según la cual el hombre no vive en un universo material, sino simbólico, y nada puede ver o conocer sino es a través de ese medium, fondo común a cada cultura.

En “La perspectiva como forma simbólica”, sostiene que esta no se deriva de una configuración visual o perceptiva humana, ni de la “realidad objetiva”, sino de una concepción del mundo, que Panofsky entiende como la traducción del espacio perceptivo bajo una sensibilidad culturalmente determinada. Incluso cuando no hay “motivos” —abstracto— habría “síntomas” culturales formales o estilísticos.

A pesar de sus deudas con los autores citados, hay en Gadamer una positiva superación del psicologismo y en cierto sentido, del relativismo presente en muchos de ellos.

Su distinción entre re-presentación (: “figurar como”—sentido teatral, o “significar”), y auto-representación, (: interpretar, presentar) le sirve para dar ese paso, y sugiere que en la “cristalización” que supone el salto desde lo planeado al resultado final se da la unicidad del factum (“aura”).

La obra, por ello, no parece “hecha por alguien”; es un crecimiento en el ser, irrepetible. (Si bien “reproductible”, aunque no siempre “en todo su brillo”) —“No hay aquí un lugar que no te vea” (Rilke)—. Forma superior de aparición de lo verdadero, el arte nos expone sin defensas conceptuales a la potencia. No nos quedará más salida que “construir” como espectadores lo que el artista ha pre-construido al “pronunciarse”, que es su propia “comunidad” —(y aquí es indiferente que se trate de arte representativo o abstracto: tras el declive de la semiología del arte sabemos que el efecto no depende de la cantidad de información).

Y sin embargo, hay en esta concepción del símbolo en arte una pérdida del “polemós” que presenta a la obra como dotada de una transparencia poco creíble. No en vano su punto de mira está puesto en las “artes de la palabra”, menos “platónicas” según Gadamer, pues no “se figuran” una imagen.

Pero si en su imparable autonomización la figura se mueve hacia el fondo—materia (de la pintura, p. ej.), y la sensación anega la representación, (Cf. Deleuze), hay un retirarse a lo que se cierra y resguarda —donde la decisión, como en Spinoza, se funda en lo no dominado— adentrando en lo inhabitual, inseguro. Sin necesidad de prótesis tecnológicas, toda verdadera obra de arte mora en lo virtual.

“Creada dentro de lo creado”, sigue aconteciendo, en cada nuevo encuentro, por primera vez. Esto es lo extraordinario: que *es* (reposa en sí), y por ello la obra parece “imposible”. “Callado impulso del ‘qué’”, por vez primera accede lo ente, cada vez que la observamos, al desocultamiento. Dice trayendo a lo abierto (*vor-bringen*) con los rasgos esenciales del combate. No es sólo “indeterminación; potencia de soledad”, sino (no)lugar para que el combate Mundo-Tierra siga siendo lucha —culminante en la simplicidad de la intimidad = unidad de la obra—. En su agrupar esta movilidad está el único reposo admisible en arte.

Vemos, por tanto, una significativa renuncia en Gadamer respecto a la estética heideggeriana, donde “puesta en obra de la verdad” supone también la no-verdad, que no es falsedad, pues la ocultación conserva. Así, verdad no

es sujeto ni objeto, sino algo anterior: para Heidegger puede haber acontecimiento aun sin espectador, lo que sería casi la inversa de las estéticas de la recepción, de Jauss a Benjamin.

Si “pensado desde lo ente, el claro tiene más ser, está en medio, pero no rodeado por los entes, sino que el claro los envuelve como Nada”: el claro también encubre; —que lo ente tapa el todo, nos hace ‘equivocar de medida’... Finalmente, el encubrimiento se encubre a sí; lo ente familiar es en el fondo abstención.

Más en la obra, no concebida desde la vivencia estética, sino desde la ontología, se establece en lo abierto la verdad, no “algo verdadero”. Cuanto más simple es, más brillantemente se descubre el ser, no “inefable”. Pues aun en Heidegger la banalidad no es absolutamente destino ante el que no hay resguardarse, “secreto de la inexistencia de lo real” (Baudrillard); ni es el texto todo cesura, opaca materialidad que a nada envía (Derrida).

Coincide Gadamer con Heidegger en dos rasgos contrarios a la “Estética antropológica”: el arte es el origen del artista y de la obra, y no al revés; y se da en él superación del tiempo y del sujeto.

III

Especialmente rica en sugerencias es la imagen del tiempo que Gadamer desarrolla. Su superación en el arte es eco de otra, más elemental: la de la Fiesta.

Tiempo lleno, “propio”, no cuantificable ni ordenable. Es el tiempo del creador, no computable en pedazos, mediante el reloj. La estructura de este tiempo no está determinada por su duración, sino por su intensidad. El tiempo propio, como el sonido propio de un poema, sólo se da en el oído interior. Tiempo detenido —como el hallarse en la juventud o en la vejez—, se ofrece; o repetición sin fin, como en el juego, movimiento de vaivén indicador de un exceso.

Pero en el juego ese movimiento se regula, convirtiéndose en “representación” donde hasta el jugador es espectador de sí mismo y es jugado por sus reglas.

También el arte moderno intenta implicar al espectador como jugador; le da algo que reinterpretar y construir —de ahí la frecuente primacía del dibujo sobre el color—. Juego de reglas aun en cierto aspecto, quizá su lejanía de la fiesta es uno de los síntomas de su pobreza.

Hay, frente al de la fiesta, un tiempo vacío, “del aburrimiento o del ajetreo” —“no tenemos tiempo”, o “lo matamos” — tiempo que se divide, se dispone y se mide. Es el mito según el cual el calendario se creó para medir lo transcurrido entre dos fiestas; la Historia, los movimientos artísticos, para cuadricular el tiempo entre dos creadores, dos acontecimientos. Sólo contamos los días en que estamos ausentes; en que la obligación dirige nuestra atención a las cosas.

La liberación del “extrañamiento” que el siglo XIX sufrió ante la Historia nos permite romper la tensión entre tradición (“sólo lo familiar tiene sentido”) y progreso (“el tiempo debería empezar de nuevo”). El arte se da en el tiempo del Eterno Retorno: no sólo pasado, sino presente y futuro del sentido. Repetición de la diferencia, retiene lo fugitivo, eterniza el instante. El juego artístico otorga la permanencia. Pues “muerte es para el hombre pensar más allá de su duración”.

Y sin embargo, ¿hay en esto una salida del tiempo lineal, edípico? ¿qué relación puede establecerse entre “mediación histórica” y “morar cerca del origen”?

Pues en Gadamer parece haber una mortal proximidad de la fiesta al culto como representación —celebración. —De ahí sus alusiones a la “danza cultural” —.

Por ello, la repetición se convierte en rito. “Propio de la fiesta, el Silencio”. [!!!] ¿No concibe más fiesta que la celebración religiosa cristiana, presidida por el temor, bajo las bóvedas cuyos ecos recuerdan y amplifican cada palabra, cada grito, imposibles el olvido y el abandono? ¿y cómo recuperar en la “fiesta” de un dios ausente el carácter de “primera vez” del acto?

¿O incluye en su concepto de fiesta el “ruido” orgiástico como una forma de silencio, reducido todo sonido a información?

En todo caso, Gadamer hace creer en un regreso al hogar sospechosamente fácil. Como si Ulysses Bloom nunca se hubiera perdido en el laberinto moderno de la banalidad, nunca hubiera estado “fuera de sí” en el reino tiránico de las cosas.

IV

Tras la publicación de los libros de Fischer (1979) y Belting (1984) sobre el final de la Historia del Arte, el influjo de Gadamer sobre la Teoría del Arte se puede contemplar en una panorámica casi completa.

Para ambos autores nos encontramos en una situación en que la producción artística no busca lo nuevo, y las Historias del Arte sucesivas, que lo eran de una norma o noción ideal, deben volverse líneas paralelas. La validez de una pluralidad de interpretaciones simultáneas aparece ya en la obra de N. Goodman (1968):

Para este autor, procedente de la Filosofía del Lenguaje, el arte “denota”: no es representación “de” algo —lo que implica semejanza—, sino representación “como”: se representa algo como otro —relación formal—. Aunque la obra puede no tener referente, no actuar como representación sino como expresión, aun así denotará algo abstracto.

En consecuencia, la experiencia estética no es pasiva, sino dinámica: requiere identificar los sistemas simbólicos. Su diferencia con otros sistemas simbólicos —como la ciencia, p. ej.—, no vendría de su carácter “desinteresado”, posible también en ésta, sino de que en arte “las emociones funcionan cognoscitivamente”, y además en éste lo simbólico posee “densidad sintáctica” —infinitud de caracteres posibles— y “semántica” —caracteres cargados de expresión, representación o ejemplificación—.

Aun antes, U. Eco (*Opera aperta*, 1962) trata de definir “forma” y “apertura” desde una imprevisibilidad que en “La estructura ausente” (1968) se vuelve “descarte de la norma”; ideal no realizable plenamente de la “invención radical” que supone que “una cosa es transformada por otra aun no definida”. “Cavando” en el continuo, la expresión configura el percepto.

La obra genera —y se genera en— tiempos distintos: además de un tiempo de la expresión y unos tiempos del contenido, se dan como pertenecientes al espectador un tiempo de recorrido y uno de recomposición. No se trata de subsumir bajo un concepto, sino “tomar algo como algo”. No cabe distinción entre interpretación y “verdadera identidad” de la obra, que habla cada vez de modo diverso, pero “como ella misma”.

El carácter hermenéutico aparece mucho más claramente en H. Damisch, que en su *Théorie du nuage* (1972) presenta cada obra como una diferente teoría de la representación. Las sucesivas teorías se acumulan sobre un “motivo”, que se convierte así en “objeto teórico” o “simbólico”. Lo simbólico consistiría, por tanto, en la introducción que los “motivos” realizan del plano “metafísico” —en el caso de la nube, lo ambiguo o lo infinito— en el físico.

El concepto resulta muy parecido al de “actantes”, presente en los estudios de M. Serres: figuras o personajes que, constituidos en “lugares del saber”, pasan de una a otra cultura sin alterar su forma.

La Historia del Arte se convierte de este modo en Historia de las teorías artísticas “internas” —no necesariamente conscientes— a la producción artística.

Pero la asimilación de la lectura de Gadamer y la superación de la escisión materia— forma no se da hasta la obra de H. R. Jauss *Pour une esthétique de la réception* (1976). Encontramos sus antecedentes en la semiología del arte, especialmente en las obras de U. Eco y de J. Mukarovsky. Este último se acerca al arte desde el concepto de “deriva de la conciencia colectiva”: hay una relación extra —semiótica entre las obras como objeto— signo constituidas de nuevo en cada caso, y las otras actividades científicas y culturales. Se trata de resaltar el papel del arte como comunicación .

La teoría de Jauss se elabora como crítica a la negatividad presente en la estética de Adorno. La indeterminación de la estructura de la obra exige que el espectador la complete —“aclarar”— desde su historicidad , utilizando los lugares vacíos que presenta.

Esto supone la “co-genialidad” del receptor: “interacción entre autor, obra y público, que desarrolla ... una comprensión creativa y una interpretación crítica”: “...la liberación por la experiencia estética puede cumplirse en tres planos: la consciencia, como actividad productiva crea un mundo que es su propia obra —Poesis—; ... como actividad receptora descubre la posibilidad de renovar su percepción del mundo ---Aisthesis—; y ... experiencia intersubjetiva-- la reflexión estética se adhiere a un juicio requerido por la obra o se identifica con unas normas de acción, esbozadas por aquella, la definición de las cuales corresponde a sus destinatarios ---Katharsis—.”

En el proceso de “fusión de horizontes”, la obra es constantemente actualizada, y ello es también determinado por la expectativa que sostiene la comprensión del espectador. Por ello, una historia de las interpretaciones debería acompañarse de una historia de las expectativas.

Tras la obra de Jauss, aparece un espacio para la rehabilitación parcial de las teorías del “gusto”. Ésta tiene lugar con F. Kermode, que en *Forms of attention* (1985) afirma que el valor de una obra depende de su redefinición desde las oscilaciones del gusto. Kermode analiza cómo *Hamlet* ha sido considerada genial a través de la Historia por criterios siempre cambiantes; según él, el canon se determina por la asociación de “la opinión, el gusto y el sentir de una época”.

Aun siendo clara la distancia de la posición de Gadamer respecto a “teoría” tan pobre , no se puede negar la filiación “hermenéutica” de ésta. Y aseveraciones del tipo de “no hay frontera clara entre lo que se establece por ser

correcto, y lo que es correcto por estar establecido” , suenan curiosamente próximas al tradicionalismo gadameriano.

Las últimas tendencias, representadas por E. Benveniste o A.J. Greimas, aumentan el carácter abierto de la comunicación artística, considerándola como “sistema semi-simbólico”. Superando la polémica sobre el estatuto de lenguaje del arte, defienden la conformidad local —en cada obra o estilo— entre expresión y contenido. El arte, por tanto, no “es”, sino que “actúa” como lenguaje, pues no tiene elementos fijos, preestablecidos.

Pero, a pesar del reconocimiento de cierto grado de apertura o indefinición en la obra como signifiante, ninguno de los autores citados alcanza a recoger en el estudio de la experiencia concreta del arte ese resto de ocultación —intraducibilidad que en Heidegger hace de la obra fondo inagotable para futuras lecturas.

Bibliografía de la Teoría del Arte

- Calabrese, O., *El lenguaje del arte*. Paidós, 1987.
- Damisch, H., *Théorie du nuage*. París, Seuil, 1972.
- Deleuze, G., *F. Bacon: Logique de la sensation*. París, 1981.
- Eco, U., *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral, 1965.
- *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1981.
- *De los espejos...* Barcelona, Lumen, 1988.
- Goodman, N., *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Greimas, A.J., *Du sens*, I y II. París, Seuil, 1970 y 1983.
- Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*. París, Gallimard, 1976.
- *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.
- Kermode, F., *Formas de atención*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- Liotard, F., *Discurso figura*. Barcelona, G.Gili, 1979.
- Mukarovsky, J., *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, G.Gili, 1977.
- Panofsky, E., *Idea*. Madrid, Cátedra, 1977.
- *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1978.
- *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1972.
- *Saturno y la melancolía*. Madrid, Alianza, 1991.
- Riegl, A., *Die spätromische Kunstindustrie*. Viena, 1901.
- *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987.

- Serres, M., *Esthétiques sur Carpaccio*. París, Hermann, 1975.
- Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*. México, F.C.E., 1983.
- *El arte egipcio*. Buenos Aires, 1965.
- *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires, 1958.