

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Óptica de la visión vs. óptica de la representación. Superficie y representación en el arte neerlandés del siglo XVII.

Fernando Fraenza y María Alejandra Perié.

Cita:

Fernando Fraenza y María Alejandra Perié (2005). *Óptica de la visión vs. óptica de la representación. Superficie y representación en el arte neerlandés del siglo XVII. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/345>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de setiembre de 2005.

Título:

Óptica de la visión vs. óptica de la representación.

Superficie y representación en el arte neerlandés del siglo XVII.

Mesa temática: Mesa N° 36, "Sociedad, cultura y política en la Europa moderna temprana (s. XV-XVIII)"

Pertenencia institucional:

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Huamnidades

Autores:

Fernando Fraenza, Prof.Titular. Cátedra de Visión 1

María Alejandra Perié, Prof.Adjunta. Cátedra de Lenguaje Plástico Geométrico 2

Dirección postal:

Gral Bustos 1026

Teléfono: 351 474 33 70

E-mail: mundoplano@arnet.com.ar

Óptica de la visión vs. óptica de la representación.

Superficie y representación en el arte neerlandés del siglo XVII.

Por F.Fraenza y A.Perié

La pintura comienza a constituirse como una esfera *desencantada* a partir del momento en que adquiere, durante el siglo XV, la forma de *tableau*; fundamentalmente, en la medida en que la riqueza y especificidad de esta práctica suscita –ya en el siglo XVI, y definitivamente en el XVII- una reflexión crítica que interesada en explicar razones y límites de la pintura en cuanto tal. Si bien esto representa un fenómeno absolutamente novedoso en la naciente era del arte autónomo¹; más novedosa aún, es la necesidad de autocomprensión de la pintura a niveles de una inteligencia estrictamente meta-pictórica. La que inicia su despliegue antes de la aparición de toda reflexión teórica (de índole verbal *sobre* la pintura), siendo en cambio, el motivo de toda pregunta posterior por la ley o naturaleza específica ya sea del arte o de la pintura. En algún momento, en el período que va desde aproximadamente 1522 a 1675,² tendría inicio un proceso inflexivo autoanalítico de los productos de diversas disciplinas artísticas, que los vuelve, en parte, instrumentos del conocimiento de sus propios medios; así como el propio trabajo meta-artístico que le da origen y que funda la condición moderna del arte. Si bien “pintura en sí misma”, como afirmara Perrault en 1688, no constituye aún su tema central (como si lo será hacia finales del siglo XIX), diseña sin embargo, su propio horizonte de especificidad. Entre otras artes del espacio, la

¹ Era del arte que existe como un tipo de objeto y experiencia diferenciada del resto de los objetos y experiencias (Vattimo, 1983; Danto, 1997).

² 1522 es el año de la revuelta iconoclasta d Wittemberg, organizada y teóricamente construida por Andreas Bodenstein von Karlstadt; 1675 es el año aproximado en el que Cornelis Norbertus Gijsbrechts, pintor originario de Anvers, crea una tela que representa el reverso de un *tableau*. 1522 estaría indicando la muerte simbólica de la antigua imagen y el nacimiento del arte pictórico en sí mismo, mientras que la obra de Gijsbrechts podría entenderse como un discurso extremo sobre el estatuto mismo del *tableau*.

pintura, consiguiendo conciencia de sí misma, contribuye al nacimiento de la concepción moderna de la representación, en la que resulta evidente la confrontación de los nuevos tipos de imágenes respecto a sus propios estatutos, respecto a sus propias leyes y sus propios límites.

En el mismo momento en que occidente postula el carácter binario³ de la palabra –lo que sucede en la transición que Foucault denomina *época clásica*-, en ese mismo momento en que se suscita la pregunta acerca del modo en que un signo cualquiera se halla ligado a lo que significa, la representación en la pintura –en un sentido equivalente al uso del lenguaje por parte de los gramáticos de *Port-Royal*- pasa de ser meramente pictórica a ser *metapictórica*, incorporando así en su propia práctica, el análisis del problema mismo de la representación. Toda la época clásica, según Foucault, se concentrará en comprender el enlace de signo y significado por medio del análisis de éstos en tanto representación.⁴ Análisis que, en el marco de los enunciados pictóricos, ha de presentar su propio juego de preguntas y respuestas relativos tanto a la pintura-objeto como a la pintura-instrumento (de autoconocimiento). No sólo el lenguaje se escinde del mundo, perdiendo su tradicional contigüidad y proximidad prebabélica, sino que, también la pintura se concentra –entre otras cosas- en diferenciar lo que se ve de lo que se representa, hasta el punto en que se distinguirá la *óptica de la visión* de la *óptica de la representación*. Hacia el siglo XVII:

...Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá

³ En este sistema se reconoce el significante, el significado y la “coyuntura”. Siendo definida de acuerdo con Port-Royal, por el enlace entre un significante y un significado.

⁴ En virtud de una ley y no ya, de una semejanza natural evidente u opulta respecto de lo que representa.

*desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice.*⁵

Ahora bien, ¿en qué medida la práctica de la pintura a lo largo del siglo XVII – como la del lenguaje- marca esa discontinuidad entre una nueva episteme de la representación semiótica y la tradicional episteme de la semejanza natural? ¿Acaso la pintura no permanece y se perfecciona como representación de lo visible en cuanto dispositivo que conserva –al menos- una cierta semejanza perceptiva con lo que vemos directamente?.

Son ya sumamente conocidos los casos que más flagrantemente muestran cómo escritura ha dejado de ser la prosa del mundo, de cómo las semejanzas y los signos han disuelto aquellos lazos que parecían transparentes y naturales.⁶ De la creencia en la semejanza que fundamentaba la naturaleza del signo queda tan solo un residuo, una serie de juegos cuyos poderes tienen que ver con una nueva relación, la que existe entre la semejanza y la ilusión, entre la semejanza y el artificio. Para el campo de las artes que representan las cualidades visibles del mundo, este tipo de tensiones es fundamental, pues, aunque también son contundentes los casos en los que –por ejemplo- la pintura supera la episteme de la semejanza, entre los cuales tenemos a la muy comentada tela *Las meninas* de Diego de Velázquez;⁷ dicho campo –al menos en lo que respecta a su oficio primario- ha visto demorada su propia emancipación respecto de la necesidad de asemejarse al mundo.⁸ Las prácticas de la pintura, la escultura o el dibujo habrían quedado atrapadas en la paradoja de la imitación de la naturaleza. Los primeros síntomas en una dirección opuesta han de observarse –con cierta claridad, como decimos- en los procedimientos y resultados de la pintura del siglo XVII. Aún cuando el arte siga *imitando*, su mayor densidad a nivel de la representación

⁵ Foucault Michel, 1966, p.50.

⁶ Stoichita, 1999, p.51.

⁷ Pintado en Madrid, entre 1656 y 1660, hoy conservado en el Museo del Prado. Comentado exhaustivamente en Foucault, 1966, I.; Formaggio, 1973; y Menna, 1975.

⁸ La esfera del arte sigue produciendo, por siglos, objetos obligados a representar por medio de la semejanza a los objetos representados o a la visión monocular que de éstos tenemos.

parece concentrarse en el perfeccionamiento de los efectos y en la destreza de los artificios.⁹

El tipo de pintura practicada en las Provincias Unidas (de los Países Bajos) durante el siglo XVII resulta de interés para llevar a cabo esta observación acerca de cómo la pintura revisa con sus propios medios sus procedimientos operativos. En este sentido, la concepción que los pintores neerlandeses pusieron en práctica en torno a la representación constituye ejemplo de lo que decimos.

La constitución de las Provincias Unidas como un nuevo Estado significó desde su inicio un crecimiento formidable de la región a tal punto que durante el siglo XVII se convierte en potencia hegemónica de occidente. Es entonces cuando también vive una era de esplendor en los ámbitos artístico y científico. Este desarrollo fue – como se sabe- el resultado del encuentro de diversos factores. La nobleza no fue allí el grupo dominante por excelencia, sino que estuvo restringida por una importante burguesía compuesta por comerciantes y burócratas acomodados. Estos sectores económicamente relevantes se convierten a su vez en consumidores de productos, hasta entonces, reservados sólo a los nobles. La pintura, convertida ahora en mercancía, será uno de los productos característicos de estos nuevos tiempos. Estos grupos sintieron la necesidad de hacer saber su mejor calidad de vida, de ostentar su riqueza a través de manifestaciones visuales. Con ello, la misma temática de estas obras adquiere ya un grado de secularización importante, especialmente si lo comparamos con la producción de otras regiones europeas, incluso con los Países Bajos del Sur.

Para iniciar una investigación de la formas específicas del componente autoanalítico de la pintura neerlandesa y de su probable contribución al llamado proceso de autonomía o secularización del arte burgués a lo largo de la modernidad (el que necesariamente se corresponde con el tipo de autoconciencia

⁹ Característico, por ejemplo, del estilo barroco en las cortes católicas.

hegeliana de arte en sus últimas fases históricas),¹⁰ deberíamos ahondar en tres aspectos que presentan estos textos pictóricos, en distintos niveles de su semiosis,¹¹ que mencionamos a continuación e intentamos resumir muy brevemente. A saber:

1. Pragmática del *tableau* (cuadro móvil).
2. La tematización del escenario de producción de la representación.
3. La tematización de la visión.

En el primer nivel, hemos de tener en cuenta los efectos de lectura del artefacto físico o soporte material de la pintura. El modo en el que entran en relación dicho dispositivo con el uso que de él llevan a cabo tanto productores (pintores del siglo XVII que viven del *tableau*) como intérpretes (los mismos pintores del siglo XVII que interpretan el *tableau* en tanto problema). En el segundo nivel nos referiremos a la enunciación enunciada (el representar representado). En otras palabras, al acto y dispositivo del representar vuelto contenido de la pintura. En el tercer nivel ya no nos referiremos al contenido sustantivo de la iconicidad pictórica (las perlas, las lentes, los espejos, los libros, los bruñidos, los instrumentos de medición, los mapas, etc.); nos referiremos, más bien, al contenido de las huellas o marcas de un contexto de una circunstancia de producción pictórica cuya formación epistémica, en general, y cuyo modo de entender la visión y la representación ha cambiado definitivamente respecto del mundo medieval.

1. Como es sabido, la invención del *tableau* es una invención relativamente reciente y su nacimiento, a finales del siglo XV, se asocia estrechamente con la

¹⁰ La era del arte autónomo, es decir, del arte como fenómeno específico escindido del resto de las experiencias y cosas no-artísticas coexiste con la historia de la sociedad burguesa. Digamos que la historia del arte (del arte en tal sentido) comienza cerca del 1500 y finaliza cerca del 1900, existiendo a lo largo de un período cuyas características primordiales son la secularización respecto de lo trascendente, la autonomía respecto de las demás esferas de especialistas (Weber) y —como decimos, entre paréntesis, en el cuerpo de este artículo— la autoconsciencia y libertad hegelianas de un arte que consigue finalizar con su historia de creencia en su naturaleza suprahistórica.

¹¹ Hablaremos de lo que significa la selección de una determinada configuración física como objeto, signo y mercancía. Hablaremos luego, de los aspectos semánticos ligados a la selección de contenidos a ser representados y hablaremos también, de la posible interpretación de aquellas huellas o marcas capaces de

génesis de la autonomía del arte. Las imágenes tradicionales (anteriores a la moderna pintura de caballete) estaban ligadas a una función cultural precisa y a un emplazamiento dado, fijo. En contraposición a ello, el *tableau* es un objeto que comienza a no estar definido principalmente por su función litúrgica, ni por un lugar fijo de exhibición. Más bien, es un objeto que instaura, en sí mismo, otro tipo de relación de contemplación. Esta relación es, de por sí, más distanciada y desacralizada, respecto de las imágenes tradicionales.¹² El problema de pensar y definir el arte pictórico –en su sentido moderno- tiene su origen en la propia aparición del *tableau* e impulsa, a partir de tal invención, una serie de acciones meta-artísticas que orbitan en torno a ciertas preguntas esenciales que aportan, en última instancia, los elementos teóricos definidores de dicha práctica.

2. Otro de los rasgos que evidencian un grado de desencantamiento y consecuente autonomía en el siglo XVII es el de *la tematización del escenario de producción*. Si bien existen escenas de *ateliers* en diversos momentos históricos en la temprana modernidad, es recién a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando hacen su aparición las escenas de *ateliers* más complejas de toda la historia del arte. Nos referimos fundamentalmente a la ya mencionada *Las meninas* de Velázquez y –en la pintura de los Países Bajos- a *De Schilderconst (El atelier del artista)* o *El arte de la pintura* de Vermeer de Delft (1665), obras que merecen –al menos- un breve comentario respecto de su dimensión enunciativa.

La obra de Velázquez ha sido regularmente interpretada *como un escenario de producción en primera persona* (Foucault, 1966, I.; Menna, 1975; Stoichita, 1999). La atención de la mayoría de los personajes que ocupan la escena está dirigida hacia el exterior del cuadro, hacia donde miran los verdaderos modelos del pintor. ¿Quiénes son?. Suele considerarse la posible y virtual presencia de la pareja real. De hecho, es lo que se ve reflejado en el espejo colgado al fondo de la sala. Ahora

poner de manifiesto las ideas de visión y de representación que entraron en juego al momento de la producción de estos enunciados pictóricos.

¹² El *tableau* (de la *era del arte*) es un objeto realizado para un tipo de contemplación muy diferente a la que propone un ícono medieval (propio de la *era de la imagen*). Véase Belting, 1990.

bien, este espejo,... ¿refleja verdaderamente lo que se encuentra de este lado de la tela? Los análisis geométricos a los que ha sido sometido el cuadro lo niegan¹³. Este hecho no excluye que en el lugar del modelo (el mismo del espectador de hoy en día) se haya encontrado la pareja real misma. Lo cierto es que el espejo reenvía un fragmento de la imagen que el pintor está por pintar en el cuadro que nosotros vemos al revés (de espaldas). Ahora, ¿dónde está el pintor?. De pie delante de su caballete. La interpretación que atiende a estas marcas presupone el hecho de que el cuadro y su entorno constituyen una puesta en escena del trabajo artístico. La pintura se representa entonces en *Las Meninas* como instancia operante en primera persona: “Soy yo, Velásquez, que usted ve en tren de pintar”¹⁴. Los asuntos suscitados por esta *pintura sobre la pintura* difícilmente puedan puestos en discusión con los instrumentos del discurso verbal sin ser propiciados por esta aparente libertad que fuerza al intérprete a meditar sobre la paradoja de la representación.

Como decíamos antes, también la mencionada obra de Vermeer concierne a la tematización de la producción pictórica y se define como *un escenario de producción, pero en tercera persona*¹⁵.

Al representar al pintor trabajando, visto de espaldas, Vermeer asume la posición de un pintor externo que habla de un autor interno (de un “otro” autor) que se encuentra dentro de la imagen. El pintor que se halla dentro del cuadro, el autor representado, podría ser él mismo. El pintor de Vermeer nos da la espalda, siendo “el”, un tercero. El pintor y su arte se han convertido en el centro de la representación. Tanto *Las Meninas* como *De Schilderconst* pueden ser vistas como *la consecuencia del efecto de un impulso teórico vuelto discurso pintado*¹⁶: *son mucho menos y mucho más que un tratado de pintura*. Son meta-imágenes de un cuadro en tren de ser hecho.¹⁷

¹³ Stoichita, *op.cit.*, p.329.

¹⁴ *Ibid.*, p.329.

¹⁵ *Ibid.* p.338.

¹⁶ *Ibid.*, p.350.

¹⁷ *Ibid.*

3. Los historiadores del arte tienden a respaldar la idea de que la pintura holandesa se opone al paradigma de la visión italiano, para acompañar a los nuevos descubrimientos en torno a la visión. Es habitual establecer relaciones entre el tipo de pintura realizada en las Provincias Unidas y la difusión de la *dióptrica* de Kepler, que definirá el ojo como el *mecanismo óptico* e imaginará la visión como la *formación de una pintura (pictura)* que representa la imagen de las cosas (*imagororum*) en la superficie cóncava de la retina: *“La visión es posible gracias a la pintura de la cosas visibles que se forma en la pared cóncava de la retina”*.¹⁸ De hecho las ideas de Kepler acerca de la visión remiten constantemente al *acto de representar* de la época. Por ejemplo, el examen de la cámara oscura, usada por los astrónomos para observar eclipses, y la lente (dióptrico) de vidrio esférico que las imágenes atraviesan para proyectarse sobre la tela blanca que está en el fondo de la cámara. Kepler es el primero en considerar el proceso de formación de la imagen óptica en la retina, *“...una pintura cuya existencia es independiente del observador, formada por la focalización de todos los rayos de una superficie”* o como, escribe en la *Dióptrica*, el cristalino del ojo es una lente convexa, con la forma de una hipérbola, y la túnica rectiforme del interior del cristalino es como una hoja de papiro en la cual se pintan realmente las imágenes de las cosas visibles: *“...la retina está pintada con los rayos coloridos de las cosas visibles”*.

El funcionamiento mismo del ojo kepleriano –y, más tarde el ojo cartesiano– es visto como la puesta en escena de un trabajo pictórico: la imagen (la Pictura en Kepler, la peinture en Descartes) se forman sobre la pared blanca de la retina (ad album retinae parietem), sobre el lienzo blanco que se encuentra en el fondo del ojo. La pupila es una ‘ventana’, el iris una ‘tapicería’, el ojo en su conjunto, una ‘caja perspectiva’ “¹⁹

¹⁸ Cfr. Kepler, I., *Ad Vitellionem Paralipomena* (1604), en *Gesammelte Werke*, ed.W.von Dick y M.Caspar, Munich, 1937, vol.2, p.153. La traducción es nuestra.

¹⁹ Stoichita, op.cit, p.211.

¿De qué manera se pone de manifiesto esta preponderancia de lo visual entre los contenidos de la pintura neerlandesa del siglo XVII?. En parte, a través de lo que Svetlana Alpers ha denominado *absorción del texto*, fenómeno que ha localizado – primordialmente- en ese tiempo y lugar. ¿Qué significa esta afirmación exactamente?. Pues, que en tales pinturas observamos la representación de otros textos de naturaleza visual integrados a los demás elementos en la imagen. Tales como mapas, libros, cartas, instrumentos geográficos y de medición, otros cuadros pintados, etc.

Es habitual la inclusión de mapas en el repertorio de objetos representados. Estos, no sólo aparecen; lo hacen con un grado de detalle exhaustivo. La preocupación por la verosimilitud se pone en evidencia conjugando la representación de elementos tales como vistas a vuelo de pájaro, escritura técnica, detalles que dan cuenta del tipo de superficie real del mapa (arrugas, quebraduras, etc).

Durante la primera mitad del siglo XVII, el principal centro de diseño, elaboración e impresión cartográfica se trasladará al nuevo Estado de las Provincias Unidas. Los emprendimientos ultramarinos y su impacto sobre el capitalismo naciente, masificaron el uso de la cartografía, dotándola de capacidades de representación descriptiva, inventarial y analítica del mundo y de las comarcas metropolitanas, no sólo para los agentes del poder estatal sino para *la mayoría de la población*. El más alto nivel en las técnicas de recolección de la información y de representación visual de los datos topográficos y geodésicos se asoció a una detallada y expresiva técnica pictórica de visualizar e interpretar la realidad, que ocupó un lugar preponderante en la cotidianeidad de un amplio conjunto de la burguesía y de la nobleza

Victor Stoichita –en el libro que hemos citado- afirma que las imágenes que –de acuerdo a la *Logique de Port Royal*- se ofrecen inmediatamente como signos serían de tres tipos: el *cuadro*, el *mapa*, y el *espejo*. Estos tres tipos de imágenes son al mismo tiempo *superficies-representaciones* que, proyectadas en la

profundidad del campo pictórico, instituyen –en el siglo XVII- un discurso intelectual que no es otro que el de un diálogo que visualiza el *estatuto mismo de la representación*²⁰. Nuevamente tenemos que el caso más ejemplar en este sentido ha sido la pintura de Vermeer *El atelier del artista*. Pero cabe destacar que esta obra es el punto final de una tradición que ya tenía medio siglo de existencia. La reproducción del mapa en esta pintura es una de las más fidedignas y verosímiles. Investigaciones recientes han identificado el modelo: se trata del mapa: *Dix-sept Provinces publiée par Claes Jansz Visscher (1587-1652)*.²¹ La diferencia principal entre el original y la reproducción llevada a cabo por el pintor es el modo en que éste trata los extremos. Vermeer ha agregado, en los flancos, una serie de vistas de *villes*. La combinación entre mapa y vistas no es pura invención vermeeriana, la realizaban por cierto, los cartógrafos del siglo XVI. No obstante, el sentido de tal combinación, según Stoichita, vendría a renegar los principios de base de las representaciones más habituales. Nuevamente, la representación pictórica es tematizada al introducirse ahora en los márgenes del mapa.

*A partir del siglo XVII, todo el dominio del signo se distribuye entre lo cierto y lo probable: es decir, que no hay ya signo desconocido, ni marca muda. No se trata de que los hombres estuvieran en posesión de todos los signos posibles, sino que sólo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre elementos ya conocidos. El signo no espera silenciosamente la llegada de quien pueda reconocerlo: nunca se constituye sino por un acto de conocimiento. Aquí es donde el saber rompe su viejo parentesco con la divinatio.*²²

Posiblemente las vistas dentro del mapa, dentro de la pintura -conjugada con los demás elementos relevantes, detalles en la textura del mapa (arrugas, quiebres etc), los diversos detalles en la iluminación de la habitación (reflejos en la lámpara,

²⁰ Cfr. Stoichita, op.cit., pp.234 y 235.

²¹ Del que subsiste un ejemplar en la Biblioteca Nationale de Paris.

²² Cfr. Foucault, Op.cit., pp.64, 65 y 66.

superficies de las telas, etc.)- deban ser actualizadas como parte de un dispositivo de representación que coloca a los signos en una relación de remisión permanente a otros signos. Así el ejercicio de la verosimilitud es, al mismo tiempo, el ejercicio óptico y ambos tematizan su propio problema dentro del saber en torno a la representación en el siglo XVII.

De manera equivalente, será también frecuente la representación de libros, cerrados o abiertos, instrumentos de medición y de cálculo, en los que –a veces- pueden leerse cifras y otras escrituras, pero siempre implicando la “mirada” de un sujeto representado.

La observación a partir del siglo XVII, es un conocimiento sensible repleto de condiciones sistemáticamente negativas. Desde luego se excluye hablar de oídas; pero también se excluyen el gusto y el sabor, ya que por su incertidumbre y por su variabilidad, no permiten hacer un análisis de los elementos distintos que sea universalmente aceptable. Limitación muy estricta del tacto a la designación de algunas oposiciones muy evidentes (como las de lo liso y lo rugoso); privilegio casi exclusivo de la vista, que es el sentido de la evidencia y de la extensión y, en consecuencia, de un análisis parte-extra-partes admitido por todo el mundo...²³

Bibliográficas:

Alberti, León Battista.

-*Sobre la pintura*, Ed. Fernando Torres, 1976, Barcelona.

Alpers, Svetlana

²³ Cfr. Foucault, op.cit. p.133.

-*El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, [1983], Ed. H.Blume, Madrid, 1987.

-"*L'oeil de l'histoire : l'effet cartographique dans la peinture hollandaise au 17me siècle*", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 49, 1983. La traducción es nuestra.

Bürger, Peter

Teoría de la vanguardia, [1974] Ed. Península, Barcelona, 1987.

Chartier, Roger

-*El mundo como representación*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.

Danto, Arthur

-*After of the End of Art*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

Descartes, René

-*Oeuvres de Descartes*, Ed.para Adam Ch. et Tannery P., Paris, 1897-1913, 13 tomes.

Eco, Umberto

-*De los espejos y otros ensayos*, [1985], Ed. Lumen, Buenos Aires, 1992.

Foucault, Michel

-*Las palabras y las cosas*, [1966], Ed. Siglo XXI, México, 1991.

Israel, Jonathan

- *The Dutch Republic. Its, Rise, Greatnes, and Fall, 1477-1806*, [1995] Clarendon-Oxford, 1998.

Kepler, Johannes

Ad Vitellionem Paralipomena (1604), en *Gesammelte Werke*, ed.W.von Dick y M.Caspar, Munich, vol.2, 1937. La traducción es nuestra.

Stoichita, Victor

-*L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Ed. Droz, Genève, 1999. La traducción es nuestra.

Vattimo Gianni

-*La struttura delle rivoluzioni artistiche*", *Rivista di Estetica*, 14, 1983.