

## CAPÍTULO 4

# De la experiencia revelada a la conceptualización subjetiva y racional

*Daniel Sánchez*

El capítulo analiza la transición entre la experiencia de la imagen como conocimiento y presencia en el medioevo -dimensión, luego, recuperada en el Barroco- y el inicio de la imagen como objeto que materializa belleza armónica (Renacimiento). Asimismo, desarrolla la cuestión de la subjetividad sobre la que se constituyó el proceso artístico en la modernidad, como opuesta al mundo objetivo y científico del conocimiento moderno.

El marco temporal y espacial es el que ocupa fundamentalmente el auge del pensamiento escolástico en el siglo XII y su posterior crisis en los siglos XIII y XIV, que, desde la producción artística, en su dimensión simbólica, presentan la conformación-transformación de los valores y creencias de ese mundo tardomedieval.

Desde la perspectiva de George Duby se produce la transformación de la figura del artista y el modelo de circulación de la obra anuncia el proceso artístico moderno. El artista es el que da la materialidad conceptual, ya no simplemente la técnica instrumental, a los deseos del comitente (Duby.1993). Esto redimensiona el marco epistémico de la imagen, acorde a las transformaciones que van generando la emergencia, tanto de las órdenes mendicantes<sup>36</sup> como del nominalismo<sup>37</sup>. El conocimiento empieza a atravesar el tamiz de la subjetividad y los sentidos. Comienza a construirse el concepto de sujeto que se desarrollará en la modernidad y con él la

---

<sup>36</sup> Las órdenes mendicantes están formadas por frailes o monjas, tienen participación en el apostolado y viven de las limosnas. Ejemplos: franciscanos, dominicos, agustinos o carmelitas y su accionar contribuyó a dimensionar una vivencia más individual de la religión. En ese marco por ejemplo el IV Concilio de Letrán (1215-1216), convocado por Inocencio III destinado fundamentalmente a "extirpar los vicios y afianzar las virtudes... suprimir las herejías y fortalecer la fe" (Inocencio III, 1215) se ocupó, además de las desviaciones heréticas de obligar a los fieles a realizar por lo menos una confesión de los pecados anual, lo que empieza de redimensionar una nueva concepción del sujeto que irá construyéndose en lo sucesivo.

<sup>37</sup> El nominalismo es una postura filosófica, crítica ante el platonismo, que se desarrolló en la Edad Media. Los universales (hombre, nación, planta, bondad) eran considerados sólo nombres sin sustancia por los nominalistas. Esta corriente de pensamiento afirmaba que no son seres ni entidades concretos, sino meras abstracciones, sonidos de la voz ("flatus vocis"), palabras que pueden denominar a varios individuos indistintamente y por lo tanto existen únicamente en el campo intelectual, no en la realidad. Los universales tenían, según los nominalistas, una realidad lógica, no ontológica, como pretendían los universalistas, que eran llamados realistas, pues otorgaban a los *universales* existencia real (Nominalismo, s/f). Los universales, según los realistas, son anteriores y están fuera de las cosas. Un antecedente del mismo puede tomarse a partir de la herejía cátara que una vez que abandonó el mundo de los trovadores y en prácticas de la tradición cortesana, dejó su sello en parte de la construcción de este modelo de sujeto tardo-medieval, que tomó el nombre de humanismo y del cual el denominado nominalismo fue la primera avanzada en el ambiente monástico intelectual.

dicotomía subjetivo-objetivo, como así también la necesidad de generar herramientas y modelos de validación de esa objetividad, que utilizará a las matemáticas como saber modélico y a la relación sujeto-objeto como marco de construcción cognitiva. El nuevo desarrollo de la mimesis y el de la perspectiva geométrica en el proceso artístico situado fundamentalmente en lo que hoy es Italia, en el llamado *Renacimiento* entre el siglo XIV y XV pueden tomarse como indicadores de esta transformación. También tiene se destaca la incipiente laicización y el dimensionamiento de la obra de arte como una *apropiación individual y materialización de un temperamento* (Duby, 1993).

La Historia del Arte medieval particularmente ha tomado en los últimos años diversas directrices respecto al modo de abordar el estudio de las imágenes. Los caminos más tradicionales de la iconografía panofskyana, los estudios sobre imagen medieval de Otto Pächt (1984) y los acercamientos de Goldsmith (1940) al estudio de la imagen medieval a través del método *warburgiano*, continúan siendo las bases de muchas investigaciones actuales. Esta perspectiva tradicional, continuó por vías diversas relacionándose por un lado con los estudios del polaco Jan Bialostocki (1968), con la sociología del arte y por el otro con la Nouvelle Histoire francesa (Le Goff, 1984; Duby, 1988, Grabar, 1967), sobre todo en lo concerniente al campo interpretativo-inferencial de la iconología. En España, los planteos semióticos de Meyer Schapiro (1996) y otros, han producido innovadores cruces entre la teoría literaria y las imágenes medievales, como el reciente trabajo acerca de la retórica visual del occidente medieval de Sanchez Ameijeiras (2014). En Francia, la tendencia materialista de Jacques Le Goff y Goerges Duby, se ha visto renovada por los planteos epistemológicos de Michel Foucault (1968) y otros autores, cuyas últimas publicaciones giran en torno al estudio de la estética medieval desde una arqueología de la imagen (Boulnois, 1999).

Todos estos estudios específicos construyen una trama que, a la luz de las nuevas consideraciones sobre la Historia del Arte como un montaje de saberes diacrónicos y eucrónicos, como expone en *Ante el tiempo* por Didi-Huberman (2002). Estas formulaciones envisten al mito del progreso artístico y de la historiografía lineal del Arte, convocando a las imágenes a ocupar un nuevo espacio epistemológico en la práctica académica. Esta práctica según lo observado por Mazzucco, Forster & Centanni (2004), debe suponer una transferencia diferente.

## **La situacionalidad de la transformación. El emergente laico y sus valores**

En pleno apogeo feudal, cuando la paz recién llegaba a Europa, comenzaban a otorgarse los primeros privilegios municipales (Génova 958, Zadornin, Berbeja en España 955). Otro orden estaba surgiendo con sus paradigmas. En el 972, el emperador bizantino Nicéforo Focas ordena una investigación de los suministros madereros de Venecia al islam. Mientras por un lado se iba gestando en Europa la idea de cruzada, algunas ciudades comerciaban con el infiel. Evidentemente otra mentalidad era la que interpretaba el mundo. Su fuente de riqueza no era

la tierra sino la moneda. Su valor supremo no era la fidelidad sino la astucia y su objetivo de vida no eran valores trascendentes como la gloria, sino concretos y prosaicos como el éxito.

Dos prototipos de un orden y otro son San Luis y Marco Polo. Este orden burgués trajo aparejado una afirmación del mundo circundante, un paradigma de verdad apoyado en los sentidos y el empirismo. Si bien es propio de los habitantes de las ciudades, se fue construyendo a partir de distintas expresiones dispersas. Lo que Romero llama “espíritu disidente” (Romero, 1996). Por distintos flancos y sectores aparecieron disidencias al orden impuesto, llamado cristiano-feudal. A veces dentro del mismo cristianismo, como la postura estética del abad Suger de Saint Denis, San Francisco de Asís, a veces heréticos como Bacon en la ciencia, etc. Este nuevo orden se fue consolidando lentamente y de diferentes maneras, expandiéndose más allá de lo que es una clase social como la burguesa. Así se puede hablar de un aburguesamiento de la nobleza feudal que se hace cortesana.

¿Cuándo comienza este cambio? Si seguimos la tradición de la más clásica y a su vez inicial historia del arte de Giorgio Vasari, diríamos que comienza cuando empieza a desaparecer la *maniera greca* y comienza el *verdadero estilo de pintar* y su primer representante fue Giotto de Bondone (1276-1336)<sup>38</sup>. Si bien esto es un modo casi legendario de marcar el comienzo de la visualización de los indicios de los comienzos de la materialización de un nuevo modo de concebir el mundo por parte de occidente, vale la pena tomarlo como referencia, porque está muy vinculada su obra, a una figura emblemática de la nueva visión del mundo y por tanto de la concepción de la trascendencia por parte del sujeto tardomedieval, que fue la figura de San Francisco de Asís. Este santo, sin caer en las herejías que tanto pululaban por ese tiempo, dimensionó en el marco de la ortodoxia una revitalización y casi una refundación de la concepción del cristianismo. Su prédica mendicante se aleja de la estructura contemplativa y de encierro consolidada por Cluny, pero continuada por otras órdenes reformadas del monaquismo y a diferencia del perfil intelectual de los dominicos, aunque sin desecharlo, su misión es encontrarse con el mundo y en él con el ser humano común, desde una mirada común

El mundo de San Francisco era un mundo urbano, burgués que en palabras de George Du-by (1993), salvo en Italia fundamentalmente, adquiriendo patrones de vida cortesana, no tuvie-

---

<sup>38</sup> “Finalmente, para que el recuerdo de Giotto no quedase sólo en las obras que salieron de sus manos y en aquellas que salieron de manos de los escritores de aquel tiempo, habiendo sido él quien redescubrió el verdadero modo de pintar, perdido durante muchos años antes de él, por público decreto y por obra del cariño particular del Magnífico Lorenzo de Médicis, el antiguo admirador de los talentos de tanto hombre, fue puesta en Santa Maria del Fiore la efigie suya tallada en mármol por Benedetto da Majano, escultor excelente, con los infrascriptos versos hechos por el divino hombre Messer Angelo Poliziano, para que quienes alcancen la excelencia en cualquier profesión puedan esperar que conseguirán de otros un monumento semejante al que mereció y obtuvo Giotto tan ampliamente por la bondad de su obra: *Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit, Cui quam recta manus, tam fuit et facilis. Naturæ deerat mostræ quod defuit arti: Plus licuit nulli pingere, nec melius. Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem? Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo. Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre? Hoc nomen longi carminis instar erit.* Y para que quienes vengan después puedan ver dibujos de la propia mano de Giotto, y por ellos conocer mejor la excelencia de tanto hombre, en nuestro mencionado libro hay algunos maravillosos, que por mí fueron recogidos con no menor empeño que dificultad y gasto” (Vasari, 1981, p. 24-25).

ron gran influencia en el dimensionamiento de esta nueva mirada, que era humanista, pero cortesana<sup>39</sup>. Pero además en palabras del recordado Émile Mâle:

Desde el siglo XIV, el cristianismo franciscano se presentó a ellos bajo un aspecto todavía más propio para impresionarlos. El arte italiano en primer lugar, completamente penetrado del espíritu de los discípulos de San Francisco, y luego del teatro religioso, en el que se vuelve a hallar la misma inspiración, pusieron bajo los ojos de los pintores y de los escultores las escenas más trágicas, el sufrimiento, el dolor y la muerte. Así nació la nueva iconografía... (Mâle, 1986, p. 85).

y se podría agregar una nueva retórica visual.

El principal referente fue el denominado Pseudo San Bonaventura, quien hacia 1300 escribió la obra titulada *Las meditaciones sobre la vida de Cristo*. Según la tradición, las 17 copias iluminadas de los manuscritos inspiraron la obra de Giotto.<sup>40</sup> Y su estructura narrativa que apunta a la emoción, contribuyó a la consolidación de un tipo de evangelización dirigida con simpleza al sujeto, desde una perspectiva humana y cotidiana.

## La influencia del comitente. La singularidad o la doctrina

En el marco de esta transformación tuvo reconocida influencia el rol del comitente. Mientras que en el caso, por ejemplo del arte dominico, la obra de arte se convirtió en cuerpo de doctrina, al ser un emergente de la cruzada contra la herejía cátara,<sup>41</sup> en el caso del donante burgués siempre se buscaba la singularidad<sup>42</sup>. Y en palabras de Duby:

<sup>39</sup> “Estos valores universitarios y caballerescos fueron adoptados por algunos grandes hombres de negocio y constituían en la sociedad urbana, sobre todo en Italia, la única élite susceptible en aquella época, fuera de la Iglesia y de las cortes, de un mecenazgo verdaderamente creador. Las burguesías participaban aún muy poco en la conducción de la acción artística. Su intervención se situaba casi siempre en los más bajos niveles de la creación, en el terreno de la producción vulgarizada” (Duby, 1993, p. 199).

<sup>40</sup> La universidad de Sevilla permite la descarga de la edición veneciana de 1497 en fondosdigitales.us.es

<sup>41</sup> “Este fue el caso de todas las imágenes de propaganda y especialmente de numerosas pinturas ejecutadas bajo influencia de la orden dominica...” (Duby, 1993, p. 201)

<sup>42</sup> Valgan los siguientes casos como ejemplos: 1) Anónimo, *Tabla de Santo Domingo de Guzman*, Primer cuarto siglo XIV, Temple s/tabla 192,5 x 133,5. Disponible en la página del Museo Nacional de arte de Catalunya <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-santo-domingo-de-guzman/anonim-arago/015825-000> 2) Figura de donantes en la Catedral de San Pedro y San Pablo, Hamburgo, Siglo XIII. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral\\_de\\_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues\\_fundadors\\_de\\_Naumburg.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues_fundadors_de_Naumburg.JPG) 3) Giotto, *La lamentación sobre Cristo muerto, 1305-1306*. Fresco. 1305. 200 cm × 185 cm. Localización. Capilla de los Scrovegni, Padua. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n\\_sobre\\_Cristo\\_muerto\\_\(Giotto\)#/media/Archivo:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\)\\_adj.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Giotto)#/media/Archivo:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)

(...) quería poner de manifiesto, por medio de detalles particulares del tema los rasgos de su personalidad. A veces era el temperamento del artista. Los mecenas no pertenecían todos a la iglesia, como antaño. No eran, por lo tanto, siempre intelectuales (...) De este modo se abría un campo más amplio que antes a las iniciativas del ejecutante y a su propia sensibilidad (...) (Duby, 1993, p. 200).

Consideremos también que:

Las nuevas formas de mecenazgo favorecieron mucho menos que antes la intervención directa de los profesionales del pensamiento. En la mayoría de los casos lo que se puede descubrir es una simple coincidencia entre lo que el artista ha hecho y una concepción del mundo en determinados niveles mentales de acuerdo con la situación social del donante (...) Se preocupa menos por instruir, por exponer dogmas o concepciones intelectuales. Es más que nada el reflejo de modelos culturales propuestos como signos y justificación de su superioridad social, a un mayor número de hombres que tienen orígenes sociales diferentes y que se consideran miembros de una élite (Duby, 1993, p. 201).

A esta retórica visual que modela una experiencia epistémica a partir de la mimesis y las emociones, restaría sumar las imágenes vinculadas a los que Romano y Tenenti denominan *el humanismo degradante* (Romano & Tenenti, 1971) refiriéndose al entre otras cosas, a la materialidad que toma por ejemplo la figura de la muerte, en el marco de la pandemia de la denominada *peste negra* que se desarrolló en Europa entre 1348 y 1354 y llevó a la muerte a casi un tercio de la población del viejo continente.

Esa retórica visual apuesta al impacto y a su vez a un conocimiento que ayude a convivir con la muerte o la denominada *Parca* que es el nombre que tomó poéticamente la muerte a partir de un antecedente de deidad romana.<sup>43</sup>

Desde el punto de vista de una nueva religiosidad que también dimensionó entre otras cosas estas desventuras que tuvo la Europa tardomedieval, una de ellas fue la afirmación a Dios desde lo único concreto que puede ver el hombre. La muerte. En el aspecto sagrado valora la fortaleza de Cristo en enfrentar a la misma “Ecce Uomo”. De allí que toma protagonismo la iconografía del descendimiento, desde una retórica visual expresiva desde lo dramático y contundente.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Valga por ejemplo la pintura anónima de fines del S. XV *La muerte del niño. Una fatalidad. Se puede encontrar en el Departamento manuscritos franceses. 995. Folio 34 b. Biblioteca Nacional de Francia. Recuperado de: <https://www.bnf.fr/fr>*

<sup>44</sup> Valga por ejemplo la pintura de Enguerrand Quarton *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon. de 1452. Témpera sobre tabla. 162 x 218 cm. Exhibida en el Museo del Louvre. París. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082\\_Louvre\\_Piet%ca0\\_de\\_Villeneuve-l%ca8s-Avignon\\_RF\\_1569\\_rwk\\_B.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082_Louvre_Piet%ca0_de_Villeneuve-l%ca8s-Avignon_RF_1569_rwk_B.jpg)*

## Conclusión

En los círculos de debate el término clave es el de “imagen”, una definición sustancialmente distinta al concepto restrictivo de Arte (Belting, 2007). Tanto la denominada Bildwissenschaft o “ciencia de las imágenes” desarrollada en Alemania en la última década del siglo XX, en un ambiente que coincide con el redescubrimiento de la figura de Aby Warburg, (Werkmeister, 2006) como en el mundo anglosajón los denominados *Visual studies* han elaborado enfoques y reflexiones paralelas y en muchos casos análogas con una común desafección por las categorías estéticas restrictivas de la Historia del Arte tradicional (Cayuela, 2014). Por otro lado, en el mundo francófono tienen gran relevancia los mencionados estudios antropológicos y ensayísticos, que proclaman una apertura transdisciplinar para los estudios contemporáneos de la imagen (Didi-Huberman, 2012; Boulnois, 2008).

En este nuevo marco de referencia se recuperan experiencias que habían quedado marginadas. El ambiente intelectual actual es más receptivo a las aportaciones de algunos visionarios de la memoria artística como el mencionado caso de Aby Warburg, Walter Benjamín (1892-1940) y otros grandes pensadores de fines del siglo XIX, con propuestas radicales respecto a la dimensión epistémica de la imagen.

Estas innovadoras propuestas junto a los enfoques tradicionales sugieren una trama argumentativa y conceptual proyectable al análisis de la imagen que ha sido en la actualidad exponencialmente aumentada por la indexación y los tesauros digitales (Cayuela, 2014). La Historia del Arte universal tiene una enorme deuda con los nuevos campos tecnológicos y con las nuevas perspectivas teóricas tanto en el campo de la investigación, como en el de la educación (Hernández, 2001).

## Referencias

- Anónimo. (Primer cuarto siglo XIV) *Tabla de Santo Domingo de Guzman*, [Pintura] Recuperado de: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-santo-domingo-de-guzman/anonim-arago/015825-000>
- Anónimo. (fines del S. XV). La muerte del niño. Una fatalidad. [Pintura] Recuperado de: <https://www.bnf.fr/fr>
- Belting, H. (2007). *Antropología del arte*. Buenos Aires: Katz.
- Bialostocki, J. (1968). *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Seix barral.
- Boulnois, L. (1999). *Duns Scot, la Rigueur de la charité (Initiations au Moyen Âge)*. Paris: Cerf.
- Cayuela, B. (2014). La iconografía en la era digital: hacia una heurística para el estudio del contenido de las imágenes medievales. *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 1, 1-36.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- \_\_\_\_\_ (2008). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Atlas: llevar el mundo a cuestras*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- Duby, G. (1993). *Arte y sociedad en la edad media*. Madrid: Taurus.
- Enguerrand, Q. (1452) *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon*. [Pintura]. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082\\_Louvre\\_Piet%C3%A0\\_de\\_Villeneuve-l%C3%A8s-Avignon\\_RF\\_1569\\_rwk\\_B.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:F0082_Louvre_Piet%C3%A0_de_Villeneuve-l%C3%A8s-Avignon_RF_1569_rwk_B.jpg)
- Foucault, M. (1968). *La arqueología del saber*. Paris: Gallimard.
- Giotto. (1305-1306). *La lamentación sobre Cristo muerto*, [Pintura]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n\\_sobre\\_Cristo\\_muerto\\_\(Giotto\)#/media/Archivo:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\)\\_adj.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Giotto)#/media/Archivo:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)
- Goldsmith, P. J. (1940). *Early Florentine Designers and Engravers: Maso Finiguerra, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuola, Sandro Botticelli [and] Francesco Rosselli: A Comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*. Cambridge: Harvard Press.
- Grabar, A. (1967). *El primer arte cristiano*. Madrid: Alianza.
- Inocencio III. (1215). *IV Concilio Lateranense*. Recuperado de: <http://www.internetsv.info/Archive/CLateranense4.pdf>
- Le Goff, J. (1984). *Lo maravilloso y lo cotidiano*. Barcelona: Gedisa.
- Mâle, E. (1986). *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Mazzuco, K.; Forster, W. y Centanni, M. (junio 2004). Intorno a Mnemosyne: Incontro con Kurt W. Forster al Seminario di tradizione classica. *la rivista di engramma*, 35, 34-37. recuperado de: en: [http://www.egramma.it/egramma\\_v4/homepage/35/conferenze/tappa\\_seminario\\_forster.html](http://www.egramma.it/egramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html)
- Nominalismo. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 30 de octubre de 2020 <http://es.wikipedia.org/wiki/Nominalismo>
- Pacht, O. (1987). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza.
- Renalias, J. (1028-1024) *Figura de donantes en la Catedral de San Pedro y San Pablo* [Escultura]. [https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral\\_de\\_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues\\_fundadors\\_de\\_Naumburg.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Naumburgo#/media/Archivo:Est%C3%A0tues_fundadors_de_Naumburg.JPG)
- Romano, R. y Tenenti, A. (1971). *Los fundamentos del mundo moderno. Historia Universal Siglo XXI*. México: Siglo XXI Editores.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2014). *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Sánchez de Serdio Martín, A. y Hernández, F. (2001). Problemas compartidos: la experiencia de legos y expertos con los multimedia sobre arte. *Arte, individuo y sociedad*, 13, 11-24. Recuperado de:

[https://www.researchgate.net/publication/39285020\\_Problemas\\_compartidos\\_la\\_experiencia\\_de\\_legos\\_y\\_expertos\\_con\\_los\\_multimedia\\_sobre\\_arte](https://www.researchgate.net/publication/39285020_Problemas_compartidos_la_experiencia_de_legos_y_expertos_con_los_multimedia_sobre_arte)

Shapiro, M. (1996). *Words, Script, and Pictures: The Semiotics of Visual Language*. Nueva York: George Braziller.

Vasari, G. (198). *Vida de artistas*. Madrid: Cátedra.

Werkmeister, O. (2006). The turn from Marx to Warburg in West German Art History. 1968-90). En A. Hemingway (Ed.) *Marxism and the History of Art* (213-220). Londres: British Library catalogue.