

NOTAS SOBRE ESTÉTICA Y SEMIÓTICA. LO CONTEMPORÁNEO

ROSA MARÍA RAVERA

La vinculación de estética y semiótica no es nueva. Ha sido pensada, en ocasiones, a través de los intentos de una estética semiótica y de una semiótica estética con éxitos dispares, de decididos fracasos pero también de postulaciones recordables en la historia de numerosas disciplinas que confluyeron en indagaciones comunes, en algún momento compartidas. El objetivo de estas líneas es otro, el siguiente: discernir si determinadas reflexiones de la semiótica y de la estética -que suelen "encabalgarse" sin por esto implicar recursos interdisciplinarios- pueden resultar esclarecedoras para no pocas realizaciones del arte contemporáneo, densas de interrogantes múltiples. Experiencias que si en ocasiones son sólo exististas, en otras, en cambio, capaces de producir el fuerte impacto de una radical invención de imagen.

En coincidencia con la reciente Bienal de San Pablo, el artista Cildo Meireles exhibe su obra "Babel" (2000-2006) en la Pinacoteca del Estado de San Pablo. Una torre de 5 m de altura y 2 de diámetro que acumula en su superficie cilíndrica la yuxtaposición compacta de innumerables radios viejas, de formato y épocas diversas. El conjunto emerge de la penumbra con multitud de puntos luminosos, disímiles, coloridos, y el murmullo casi indistinto de una sonoridad aleatoria, combinación de música, programaciones y noticias en diferentes lenguas. Quizá un intento de negociación compartida entre la impresión visual, discursiva y sonora, disponibles para la exploración del espectador.

Dada la amplitud inabarcable de lo que es "arte contemporáneo", proseguiremos la indagación en el contexto argentino, fundamentalmente en el área de las artes visuales, con el convencimiento de que también aquí la imaginación crea, piratea y maquina articulando heterogeneidades. En principio, una práctica de válida actualidad que fisuró el dominio de la sensorialidad excluyente, remite a una zona mixta, de contaminación natural y espontánea de palabra y de imagen. Modalidad constante en casi toda la actividad plástica de un reconocido maestro neofigurativo, Luis F. Noé (1933), asimismo frecuente en la obra de Clorindo Testa (1923), arquitecto y pintor de prestigio latinoamericano, del que recordamos una tela: el perfil de un rostro acostado, enorme, de gestualidad frenética exhalando una nube (¿tóxica?) en cuyo centro se lee: ¡estoy muerto! Al ser interrogado el artista (entre la angustia y la risa) sobre un posible sentido, declara haber expresado cómo se siente cuando llega a casa tarde, cansado. En otras ocasiones atrae el cruce de palabras de un muy talentoso Jorge Macchi (1963) cuando en la bidimensionalidad del plano exhibe un sugestivo alineamiento sintagmático, preciso, ondulante, en el que vemos/ leemos Mar Muerto, Mar Argentino, Mar Glacial Ártico. Qué decir de los Rollos desenrollados de Ernesto Deira (1928-1986), otro neofigurativo de fuste cuya línea hace intuir, en recorridos oscilantes, la inminente transformación en otra cosa, precisamente, la letra.

Imagen y palabra. No es una relación intrascendente. La habitual perspicacia de J.-François Lyotard la analizó en *Discours figure*, con sucesivos análisis desde el medioevo hasta nuestros días. No está demás notar que esta alternancia visual lingüística parece algo alejada de aquella magistral afirmación /negación de Magritte, *Esto no es una pipa*, donde con letra de chico de escuela y refinada implicación se denuncia la acción hegemónica de la lengua y la esperada insurgencia imaginaria. Real ejercicio de modernidad contestataria que se prolonga en cierto tono postmoderno del imaginario actual. No desactivado, por cierto, actuante en direcciones previsibles e imprevisibles desde la palabra y la imagen al gesto, y de allí en cadena interpretante de inmediatez directa, a la materia, al cuerpo. Un artista como Guillermo Roux (1929) cubre con anchas pinceladas la desnudez de una bailarina célebre, Tomás Espina (1975) pinta con pólvora violentos escenarios urbanos, las migraciones del explosivo Jorge de la Vega (1930-1971) son auténticas transmutaciones frente a la fluyente indeterminación de los tondos de Guillermo Kuitca (1961) que acumulan, en manteles familiares, pisadas, escritos borrosos, huellas.

Parecería entonces que la atmósfera de nuestro tiempo favorece un abierto plurilingüismo, a contrapelo del accionar vanguardista de antaño cuyas

propuestas deglutían las anteriores, sin posibles alianzas. El citado pluralismo las admitiría democráticamente- o toleraría- a todas. Pero no es seguro que así suceda. Hay líneas de tendencia, modas que cuentan, y cómo. Se continúa privilegiando "lo nuevo" o lo que se considera tal, con frecuencia sin precisión convincente. No desapareció la desconfianza respecto de la figuración, peligrosamente próxima a la sujeción al "referente" y vinculable al concepto de representación(1), unánimemente criticado. La experiencia de la abstracción defiende mejor su espacio, menos susceptible de objeción por varias razones. Ya en la década del 40, el arte Concreto Invención liderado por Tomás Maldonado arremetió contra la estética figurativa sin medias tintas. "La era artística de la ficción representativa toca a su fin... El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia"(2).

Más allá de orientaciones plásticas divergentes, es ostensible el relieve asumido por una tarea de desmontaje y abierta desestima de técnicas tradicionales, supuestamente carentes de creatividad. Todavía un ardiente impulso iconoclasta, típico de las vanguardias, se prolongaría tras éstas con perentorias declaraciones en torno a la muerte del arte, de la pintura, de la escultura y de otras defunciones sobre las que Jacques Derrida ha escrito párrafos recordables, entre la ironía y el divertimento. Una proclamada vuelta a la pintura parecería más bien producto de consumo y de oportuno marketing.

Nadie desconoce, por otra parte, en el contexto contemporáneo, el seguro éxito de la provocación audaz, tanto más efectiva ante el desarmado desconcierto de un público culposos de lo que no sabe. Habitado, sin embargo, a la muy creativa extensión de lo estético en la actual civilización de la imagen, donde todo es arte, sea comida, vestimenta, espectáculo, deporte, diversiones, etcetera. Si es así, qué sentido tiene preguntar por lo que ya es pan cotidiano, el arte mismo. Quizá interese, en todo caso, a algún infante en su etapa de crecimiento cultural, arrastrado por los progenitores a manifestaciones de arte en la calle, en galerías, bienales, trienales y tantos espacios privado públicos, sin olvidar museos. Cuando se trata en cambio de sugerir definiciones, a la luz del prestigio duchampiano sería arte lo que el artista dice que es tal. Duchamp tuvo la astucia de hablar poco, de lo que se extrañaba Breton. Pero en torno al autor del *ready-made* hay propuestas conceptuales muy serias, como las de Gérard Genette que invitan a evaluarlas y a contraponer otras, si cabe.

En este punto nada impide, creemos, retornar al más importante texto sobre estética del siglo XX, *El origen de la obra de arte*. Ajeno a lo contemporáneo (casi en contra de lo contemporáneo) entrega, no obstante, pistas válidas. El cuidadoso planeamiento discursivo del escrito heideggeriano

comienza preguntando por el arte, para apelar al artista que a su vez remite a la obra, avanzando desde allí. La obra sería la exhibición de un conflicto que mantiene activos dos términos, el complejo haz de significaciones denominado "mundo", y la "tierra" de la que surge, comparable a la noción griega de *Physis*, mucho más que materia expresiva. Es el devenir conjunto de un desocultamiento a partir de un encubrimiento previo que no se manifiesta jamás del todo. Tal relación pone la cuestión de la verdad, no lógica ni gnoseológica sino ontológica, en reciprocidad abismática con una no verdad incognoscible. La solución heideggeriana no debiera subestimarse. Contempla el fenómeno artístico desde su conflictualidad interna como irrupción de mundo en el contexto histórico, desentendiéndose, sin embargo, de los procesos de la creación, de la recepción e interpretación, de la lectura.

Pero los interrogantes subsisten ¿Llegará el arte a un desfonde como imposibilidad de fundación última, metafísica? Habrá que preguntar qué es una no verdad aún más originaria que la verdad misma, en correlación con un sentido que emergiendo del sin-sentido es lanzado a su nulidad posible (lo veremos en Garroni), sin olvidar el concepto de estética como ciencia normativa en Peirce, en tanto fundamento infundado. Ideas que incitan a repensar lo contemporáneo en su enigmática indeterminación, en sus bordes, precisamente.

Resulta imperativo, ahora, un reaseguro de la instauración estética, siempre renovada. Faltan instrumentos de análisis que bien puede aportar la semiótica. En principio, la noción de texto. Proporciona más de un encuadre operativo, asegura unidad, autonomía, complejidad y coherencia, relaciones intra y extratextuales, rica intertextualidad (Kristeva, ya la iconología de Panovsky), sin dejar de tener presentes otras construcciones teóricas, el texto en la historia de Cesare Segre y el conocido concepto de Eco como "macchina pigra".

Ahora bien, reconocer lo estético en nuestra discutida contemporaneidad, exige, como en cualquier otro período, apreciar la consecutividad interrumpida que vincula texto a texto en el acontecer productivo, de los que el artista da testimonio frecuente como proceso abierto (recordar el Gran Vidrio, según declaración de Duchamp, "inacabado"). Para esta completud incompleta que es la misma obra de arte, hay siempre algo más, algo "otro" (el arte es una de las grandes respuestas a la cuestión de la alteridad). ¿ Acaso tiende, el arte moderno, a una meta inaferrable? Según Lyotard, irrerepresentable, pretendiendo no sólo la forma blanca sino la aniquilación, el asesinato de la pintura. No es nuestro planteo. Es posible pensar con Heidegger que en la obra de arte algo se abre y a la vez retrae, eludiendo un

imposible sentido pleno y el esplendor de la forma como conciliación definitiva. Algo inaprehensible fuga. ¿Qué es? Un horizonte que no adviene a presencia ¿ El ser? Más modestamente, el objeto dinámico de Ch.S. Peirce.

Pasar de una profusa intertextualidad al continuum de la ilimitada semiosis permitirá argumentar en torno al concepto de representación, de iconismo, de ese sugestivo maridaje de palabra y de imagen, de la relación de la figuración, la abstracción y el arte conceptual y en fin, no por último, sobre la función de la imaginación en el proceso inventivo.

Veamos. En el contexto de la semiótica peirceana el nuevo concepto de representación despliega la relación triádica del signo como representamen que tiende a un objeto a través de la mediación del interpretante (CP 1.339). No hay estética que pueda prescindir de relaciones que encarnan la concreta experiencia del arte. De igual modo la noción de icono, a la que aludiremos todavía, despeja incertidumbres sobre el arte figurativo, contrapuesto, en falsa oposición, al arte abstracto y al arte conceptual. En efecto, su problematización, hoy actualísima, ya no se basa en la imagen "parecida", ni primeramente como figura sensible porque puede estar presente no sólo en las artes visuales sino en la literatura, música, arquitectura, como paso previo a toda actividad mental y material externa, entre ellas el arte. El icono ilumina la emergencia de sentido en su carácter estético e inventivo.

Nuestra propuesta apuntó a destacar, en el devenir del arte y en dirección abierta, el " hacia dónde ", no menos que "desde dónde". En torno a ese trazado inicial y final son invalorable los aportes de dos grandes filósofos, Peirce y Kant. Ya nos aproximamos al primero, para avanzar (o retroceder) en dirección a Kant, para volver quizá, si es necesario, a Peirce. Las reflexiones que siguen le apuntan a la imaginación, suelo natal del arte y de toda humana experiencia.

LA USINA DEL SENTIDO

Es el tema, precisar el lugar teórico central que anuncia la prioridad de la imaginación. Laboratorio artístico de la producción creativa, es terreno en el que la especulación kantiana y peirceana, interactuando a través del tiempo, importa hoy más que nunca; en nuestros intereses inmediatos, a través de la labor interpretativa de Emilio Garroni, al que este volumen homenajea, y de Umberto Eco, con excepcionales contribuciones a la estética y a la semiótica. ¿Porqué ellos en estas líneas sobre arte contemporáneo?

En primer término, Kant, prestando especial atención a los advertimientos textuales de Garroni. Con una trayectoria unánimemente reconocida y el

prestigio de un trabajo filosófico de máximo rigor y profundidad- que articula además de los principales libros teóricos varios volúmenes de crítica artística y estético literaria- Garroni objeta en torno a la *Crítica del Juicio*, varias enfoques que considera parciales desde una necesaria visión global. Quiere recuperar la productividad interna, paradójal, unión originalísima de novedad y sistema. La obra que entusiasmaba a Goethe, lacunar, densa de tensiones que la movilizan y desasosiegan, reflejaría un proyecto dinámico, sin diseño legitimado de antemano, pensamiento en devenir que trabajosamente arriba a aperturas inesperadas. Integrando partes fragmentarias, escritas en tiempos diversos, sin preocuparse por eliminar diferencias e incluso cambios de marcha no encubiertos en la trama textual, es testimonio de un descomunal esfuerzo intelectual que hace de esta obra, a juicio de Garroni, un capolavoro del pensar filosófico.

Nos preguntamos nuevamente qué resultará claro para nuestras inquietudes contemporáneas. Por lo pronto, la reformulación del concepto de imaginación y de esquematismo, ya tratado en la primera *Crítica*, dimensiona el maduro pensamiento crítico con conclusiones de evaluación aun más compleja que en las dos no fáciles obras precedentes. Nos limitaremos aquí a algunas consideraciones. La focalización del esquema, concepto devastador, anillo intermedio entre la cosa y nuestro conocimiento y lenguaje, en tanto esquema libre o subjetivo será propuesto como anticipación no sólo del arte sino de todo posible conocimiento. Tras las elaboraciones de la facultad de conocer y de desear, a la facultad del juicio, juicio reflexionante que reflexiona sobre sí mismo, se le asigna un estatuto subjetivo trascendental. Gran hallazgo kantiano. Si hasta entonces la imaginación era aceptada secundando al intelecto, Kant detiene esa primacía, que ahora subordina a la originalidad de un sentimiento. Es esta misma facultad del juicio, sentimiento o sentido, *sensus communis* que en el juicio teleológico reflexiona sobre el finalismo de la naturaleza, mientras que en el estético pone la finalidad sin fin de la pura forma, no la existencia del objeto sino su mero aparecer, sin concepto, de universal comunicabilidad.

Las relaciones de arte y conocimiento y de arte y naturaleza, sostenidas por un concepto de libertad inalienable, son posiciones que estaban presentes en el contexto cultural filosófico de la época. La situación afectiva provenía de Shaftesbury, que eleva a categoría espiritual el sentimiento; tampoco era nueva la tripartición de las facultades, pero sí lo fue el asignar al sentir, proyección trascendental. El funcionamiento de la imaginación lo revela o más bien lo pone con la necesaria avance del esquematismo. En el ensayo incluido en este volumen, Garroni se expone al respecto, subrayando el estatuto de una imagen interna cuya complejidad y totalidad exceden, en

gran medida, lo que es "figura". La imaginación, nuevo principio no intelectual, por ende estético, inclinado al libre juego de las facultades, opera "como si", por analogía, con un trasfondo suprasensible ausente. Observaciones puntuales advierten que el disponernos al libre juego de facultades *no determinadas*, no por ello significa funcionar sin concepto alguno. Esta disposición, en efecto, compromete la espontaneidad de lo sensible tanto como la legalidad del intelecto, ideas e intuiciones, lo general y lo particular. Para Garroni se trataría de una facultad quizá no constituida aún, expuesta al permanente peligro del *siñ-sentido*, de la que acentúa el trabajo constructivo e hipotético. Esto es, abductivo.

Agregaríamos algo. Nos parece que Kant no sólo inaugura la estética moderna sino que también la desborda, proyectándose hasta nuestros días en más de un sentido, en sintonía con la actual estetización generalizada que ha extendido lo estético a lo cotidiano. El hecho es que Kant, más allá de la tendencia que en su siglo consolida el Sistema de las Bellas Artes, admira la belleza de los jardines, las grecas, la hojarasca, inclinaciones que hoy ya no desconciertan. La esencial afirmación de la imaginación eludiría la estricta especificidad y autonomía que encapsuló al fenómeno estético en una insularidad hoy inaceptable, para concordar con los procesos de la estética contemporánea. El arte más allá de la obra de arte. Quizá en ese sentido pueda aplicarse una expresión de Lyotard, referida a la obra que antes de ser moderna, era postmoderna.

Limitándonos prácticamente al mismo tema, retomaremos reflexiones de Eco, gran protagonista de la empresa semiótica desde sus inicios, en los 60, en coincidencia con *Obra Abierta*, 1962, texto clave para la estética contemporánea no sólo desde los aspectos de la recepción y del futuro rol del lector. En *Kant y el ornitorrinco* reencontramos características que definen su indagación teórica, siempre en contexto histórico, retomando temas pendientes que reelabora y cuando cree necesario, corrige. No esperando que le digan de qué debe ocuparse un semiótico, si su pensamiento lo empuja en dirección metafísica u ontológica procede hasta llegar a un "zoccolo duro", ineliminable. Lo dicho se aplica directamente a la tematización del iconismo. En torno a debates que han hecho correr ríos de tinta, retenemos algunos conceptos de una notable doble lectura de Kant y de Peirce, desde la noción de *Ground* hasta el esquema.

No es poco incitante comenzar por el *Ground* peirceano, discutidísima idea de tempranas indagaciones influidas por la concepción categorial kantiana. Las puntualizaciones de Eco desglosan interrogantes: el *Ground*, como "base" remite al momento inicial del proceso cognoscitivo, en tanto calidad sería predicado, momento lógico, pero cómo puede serlo si es *Firstness*,

momento gnoseológico, cómo podría un punto de partida, algo que es ícono, semejanza, una primera manera de comprender bajo cierto aspecto, implicar inferencia hipotética como se dirá luego, o *Thirdness* punto crucial del pensamiento y de la crítica peirceana al intuicionismo cartesiano. ¿Cómo puede, en fin, una sensación entrar en contacto con el Objeto Dinámico estabilizándose como Objeto Inmediato? Hay que explicarlo. El *Ground* no lo logra. Treinta años más tarde Peirce vuelve sobre ese término pero habrá decidido qué es un juicio perceptivo, al englobar elementos generales y singulares, primeridad y terceridad.

Retrotraerse a Kant no sólo responde, para Eco, responde a la actual escucha del cognitivismo. Se trata nada menos que de colosales transformaciones cumplidas por una filosofía para llegar a saber qué es lo que hace la mente cuando conoce, cuando asigna nombre a las cosas. La formidable novedad kantiana es haber descubierto la conocida función sintético productiva de la imaginación, cuando necesitó dar cuenta del mundo de la naturaleza y de la vida, abriendo camino a la problemática estética. Para ese intento vital resultaban insuficientes los conocimientos matemáticos y físicos, era imprescindible la habilitación de leyes particulares, de juicios empíricos. La teoría kantiana exigía intensamente explicar la aplicabilidad categorial a lo sensible, el pivote central de la tercera *Crítica*. Sobre el tema de la percepción, asumido como proceso abductivo, el análisis discierne varias fases del conocimiento que Eco articula en su propio discurso con los aportes actuales. Nueva oportunidad, desde nuestro punto de vista, para ahondar una vez más en la praxis artística. La investigación separa y a la vez ensambla un primer juicio perceptivo implícito, aún no verbalizado, su verbalización, la intervención de la acción categorial, el proceso interpretativo y el trabajo hipotético. No por azar la instructiva consecución se topa con el luminoso concepto de imaginación. "Figurar" es el término escogido por Eco(3). Figurar para comprender y comprender figurando; entre sensibilidad e intelecto, heterogéneos, el tercero es el esquema, al que volvemos todavía.

Concepto neurálgico. Un esquema reproductivo aportaría el método para la representación de una imagen, para representar un objeto en su ausencia, el productivo ya posee carácter trascendental. Hay énfasis en aclarar que el producto de la capacidad a priori de imaginar no es imagen mental según su acepción más frecuente. Para despejar dudas es comparado con el *Bild wittgensteiniano* del *Tractatus*, como cuadro del mundo, una proposición que tiene la misma forma del hecho que representa. Concebido como pensar una regla para construir una figura, en la *Crítica de la razón pura* el trabajo del esquema es una relación icónica que ha quedado atrapada, por el momento, en una oscilante zona fangosa no aún discernida claramente por el pensar

filosófico. La meditación de la primera *Crítica*, menos una gnoscología que una epistemología, no aclara proveniencias, ni evita círculos viciosos. Kant, a juicio de su intérprete, deja en la vaguedad cuestiones básicas situadas en un "terreno de nadie". La tercera *Crítica* abrirá el horizonte para el juicio reflexionante, que debe subsumir bajo una regla no dada aún, a diferencia del juicio determinante de la tradición lógica al que obliga a cederle enormes porciones de significado en la construcción de conceptos, en la contemplación estética, en la creación artística. Texto fundacional de la estética moderna, es algo más que estética- en el sentido habitual del término. En el esquematismo tardío, Eco afirma que el intelecto "hace" al objeto, al construirlo tentativamente. De allí a Peirce, quien explicará el entero proceso cognitivo por inferencia hipotética, un paso.

Digamos ahora que las ideas desarrolladas se complementan y enriquecen con la argumentación en torno a una estética peirciana, abordada en este mismo volumen, con su habitual competencia, por Lucia Santaella. Sus aclaraciones puntualizan la importancia del icono como símbolo estético por excelencia, a través de la cualidad de apariencia a la que todo signo responde. La aplicación de la lógica ternaria involucra la inmediatez del sentir, el esfuerzo interpretativo y la promesa intelectiva, con la mezcla del sentir y del pensar. Para Santaella lo estético tiene carácter de signo y a la vez de cosa, siendo el más revelador por su rara combinación de ambigüedad e indeterminación. Recordamos que Peirce reiteradamente remite la lógica a la ética y ésta a la estética- no sin dificultades considerada ciencia normativa. No es una teoría de lo bello, sino la doctrina de lo preferible y respetable "per se", el fin último, *summum bonum*. Lo admirable por sí mismo no podría no ser lo razonable, entendiendo por tal una razón inacabada en creación permanente ¿Una estética generalizada?

Los varios giros y recorridos cumplidos nos hacen reencontrar a los artistas. Pensando en cómo, cuándo, dónde y porqué vinculan lo sensible y lo intelectual, en el arte figurativo no menos que en el abstracto y en el conceptual. Pero de eso no sólo sabe el artista porque es experiencia cotidiana, a veces turbulenta, de interacción permanente en la que confluyen pensamientos, colores, olores y sabores, sensaciones plurales, ansia de materia y de inteligibilidad inabarcable. Un ejercicio siempre acompañado por la palabra, tácita, implícita o explícita, deseada o no.

Acudimos de nuevo a Meireles, a otra instalación suya muy simple, muy bella, asimismo en San Pablo en la ocasión ya citada. En la penumbra de un gran espacio desierto, un potente foco de luminosidad blanca cae a pique sobre el piso delimitando el diseño de un área chica, muy chica, vacía. ¿Qué significa? Tenía razón Kant, las ideas estéticas hacen pensar.

NOTAS

1. Ver en Santaella y Nöth los distintos conceptos y deconstrucciones contemporáneas desde muy completas perspectivas histórico problemáticas.
2. Manifiesto Invencionista publicado en Revista ARTE CONCRETO N° 1, Buenos Aires: agosto de 1946. Perazzo, N. (1983): 175-176.
3. En relación a Garroni sobre temas comunes hay implícitos paralelismos. Las correspondencias: en ambos enfoques se rescata el radical significado del libre esquematismo, largamente subestimado, y la afirmación del estatuto constructivo, abductivo de la facultad reflexionante. La diferencia parece ser ésta: para Eco imaginar es figurar en el nivel más inicial de la semiosis, en cambio el trascendentalismo de Garroni diferencia la originariedad del esquema, de la imagen-signo o ícono.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DERRIDA, J. (1984). "D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie", en *M. Ferraris, La svolta testuale*, Cooperativa libraria Universitaria: Pavia.
- ECO, U. (1997) *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- GARRONI, E. (1990) *Dissonanzen-quartett una storia*. Parma: Pratiche.
- (1964) *La crisi semantica delle arti*. Roma: Officina.
- (1994) *Sulla morte e sull'arte*. Racconti morali. Parma: Pratiche Editrice.
- GENETTE, G. (1997) *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- HEIDEGGER, M. (1962) "L'origine de l'oeuvre d'art", en *Chemins qui ne mènent nulle part Mayenne*. Gallimard. (1952) trad. de Wolfgang. Holzwege. Frankfurt: Klostermann
- KANT, I. (1999) *Critica della facoltà di giudizio*. Torino: Einaudi. Introducción de E. Garroni y H. Hohenegger.
- LYOTARD, J. F. (1979) *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LYOTARD, J. F. (1987) *Il postmoderno spiegato ai bambini*. Milán: Feltrinelli.
- PEIRCE, C. S. (1931-58) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6 de C. Hartshorne y P. Weiss (eds.), vols. 7-8 de A. W. Burks (ed.).
- PEIRCE, C. S. (1987). Cambridge: Harvard University Press. En español: *Obra lógico-semiótica* de A. Sercovich (ed.). Madrid: Taurus
- PERAZZO, N. (1983) *El Arte Concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- RAVERA, R.M. (1979) "Arte y poesía en Martín Heidegger", *Cuestiones de Estética*. Buenos Aires: Correo de Arte. 39-100
- SANTAELLA L. Y NÖTH, W. (2003) *Imagen- Comunicación, semiótica y medios*. Edition Reichenberger: Kassel

Rosa María Ravera. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Asociación Argentina de Estética. Prof. honorario de la UBA. Ha sido titular de Estética en la UNR y en la UNLP. Representante en la Argentina de la IASS, integrante del EC de la Asociación Internacional de Estética. Fue miembro fundador y Presidente de la Confederación Latinoamericana de Estética y Vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos. Ha sido invitada a dictar cursos y conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha recibido numerosos premios y realizado una amplia labor de organización cultural. Entre sus libros se destacan "Berni y la pintura", "En torno a la sociología del arte", "Cuestiones de Estética", "Wittgenstein. Decir y mostrar", "Estética y semiótica" y "Estética y crítica".