

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega - Profesor jubilado del departamento de Historia del arte ULA

Resumen:

El objeto de esta ponencia es poner de relieve la concepción del arte de Cesare Brandi como *realidad pura*, y sus argumentos sobre las dificultades de una lectura semiótica de la obra de arte. Admite que una lectura semiótica de la obra de arte es lícita, pero extrínseca a la fundamentalidad de la obra. Considera que una obra de arte puede contener uno o más mensajes, pero de manera colateral, dado que la esencia de la obra de arte no es transmitir mensajes, sino la de darse en presencia (*stante*).

Palabras clave: arte, realidad pura, presencia, semiótica

Abstract:

The purpose of this paper is to highlight the concept of art by Cesare Brandi as pure reality and his arguments about the difficulties of a semiotic reading of the artwork. He admits that a semiotic reading of the artwork is lawful, but extrinsic to the essence of the work. Considers that an artwork can contain one or more messages, but so collateral, given that the essence of the artwork is not transmit messages, but to be in the presence (*stante*).

Keywords: art, pure reality, presence, semiotics

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega

Como ha dicho con tanto acierto Massimo Carboni, Brandi pertenecía una generación en vías de extinción. La de aquellos estudiosos poliédricos, Gombrich, Giulio Carlo Argan o de Erwin Panofsky. Se encuentra entre aquellos poquísimos historiadores del arte que se dieron a la tarea de reasignar la dignidad filosófica y especulativa de las artes visuales. Ni como historiador del arte ni como estudioso de la estética, su obra tuvo la fortuna crítica que esperábamos quienes fuimos sus alumnos, porque entre los estudiosos de la estética era considerado un historiador, o porque entre de los historiadores fuese visto esencialmente como teórico. No obstante, su obra como historiador y crítico de arte es extensa. Abarca desde los pintores sieneses del trecento hasta las vanguardias del siglo XX del quattrocento, pasando por su deslumbrante ensayo sobre Brunelleschi y sus esclarecedores trabajos sobre el barroco. No obstante, se le conoce fundamentalmente por su teoría de la restauración. De sus libros, los más traducidos han sido su Teoría del restauro y *Le due vie*. Este último recoge y amplía conceptos ya expuestos en *Carmine o Della pittura* (1945), *Celso o della poesia* (1955), *Eliante o dell' architettura* (1956) y *Segno e Immagine* (1960), y reconsiderados en *Teoria generale Della critica* (1973).

158

Brandi es el epígono más lúcido y enriquecedor de la teoría de la pura visualidad. Es un neokantiano, para quien lo más importante es la apariencia de la obra de arte, pero a diferencia de la tradición formalista, leía las obras desde el interior del proceso creativo. Como todo estudioso italiano de su generación, llevaba a cuestas el peso de la estética de Croce, quien por cierto recibió con aplausos el primer libro de Brandi, *Carmine o Della pittura*, donde planteaba por vez primera la noción de realidad pura del arte. Pero no fue un crociano al pie de la letra, de Croce heredó, por un lado, el rechazo a cualquier determinismo positivista y, por otro, el concepto de autonomía, individualidad y atemporalidad de la obra de arte. Utilizó a Croce a su medida, en una perspectiva no propiamente crociana. Aunque poco difundido, al pensamiento de Brandi no le han faltado sus exegetas, entre ellos Philippot, Luigi Russo y Massimo Carboni, quienes han subrayado sus coincidencias con la fenomenología de Husserl. Philippot, por ejemplo, lo hacía en 1953, Russo en 1970, y más recientemente Massimo Carboni. Según Philippot, si para Brandi la obra de arte es una completa y articulada puesta entre paréntesis de lo real, para Husserl la obra de arte se mueve en una visión pura que excluye cualquier noción existencial. Al igual que Brandi —observa el autor— para el filósofo alemán la armonía propia de la dimensión estética, en cuanto tal, se hallaba al margen del deseo y del querer, del amor y del odio, del placer y el dolor. Carboni, por su lado, observaba que Brandi, en su mencionado diálogo *Carmine o della pittura*, parecía suscribir esta noción de Husserl, explicitándola aun más en *Le due vie*. Y, ciertamente, aquí Brandi sostiene que la obra de arte es una puesta entre paréntesis del mundo de la vida, ya que la obra de arte disuelve el objeto o lo aísla de su conexión existencial.

Era una manera de asumir la obra la obra de arte a través de una visión completamente original. Nada tenía que ver con aquellas teorías abocadas a cuestionar la tradición del formalismo, como por ejemplo las lecturas que provenían de los estudiosos

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega

que se habían formado en la atmósfera de la escuela de Warburg. Se emparentaba, más bien, con la visión formalista de Wölfflin y Riegl, pero a diferencia de ambos, concebía el arte, no solamente desde el punto de vista de su estructura formal. Brandi iba mucho más allá, reclamaba una lectura de la imagen desde el interior de la obra, desde su proceso creativo. He aquí la novedad. Analiza el proceso mismo que conduce a la formulación de la obra, describe su morfología y la génesis de su constitución. La coincidencia con Husserl es enorme, observa Massimo Carboni, ya que Husserl, en su manuscrito de estética, sostenía que una estética fenomenológica no puede ser sino descriptiva-morfológica y genética. Ver únicamente las obras desde afuera no es para Brandi otra cosa que un mero empirismo formalista, un ejercicio de simple catalogación, porque la obra de arte no es simplemente línea, volumen y color. Estos valores no son suficientes como para facilitarnos una idea bien precisa de la autonomía estructural y compositiva de la obra de arte. Este es el meollo de la teoría brandiana, que rige no solamente para arquitectura, la pintura y la escultura, sino también para la poesía, la música, la fotografía y el cine.

En Carmine plantea, por vez primera, la cuestión del proceso creativo. Decía que este se llevaba a cabo a través de dos fases: 1) la constitución del objeto y 2) la formulación de la imagen. La constitución del objeto es aquel momento en que un artista pliega en su conciencia un objeto determinado de la realidad existencial; pero lo depaupera y dicho objeto termina por cargarse de la conciencia del artista. Se trata de un proceso de reinterpretación. Ahora bien, se trata de un acto totalmente distinto a la experiencia de la percepción cotidiana, a la percepción del objeto en sus usos y relaciones prácticas y científicas. La percepción artística asume el objeto depurado de todo acto mundano, de sus usos comunes y corrientes. En fin, la constitución del objeto es un acto de síntesis en el cual se fusionan la conciencia del artista y la apariencia del objeto. En él la conciencia se constituye en imagen de sí misma, en una imagen que se encuentra atada a la interioridad del artista.

Una vez absorbido el objeto en la conciencia del artista, se inicia un proceso inverso que concluye en la materialización del cuadro, poema, escultura o una sinfonía. Decimos que el recorrido es inverso porque ahora el objeto constituido trata de liberarse de la conciencia del artista, para de esta manera lograr el status de una imagen peculiar, es decir, de una obra de arte. A este acto Brandi da el nombre de "formulación de la imagen". Si no se produce la formulación de la imagen, no se concluye la obra de arte; quedaría como un mero intento, como un acto fallido, como un haber querido ser obra de arte. La formulación de la imagen concluye con la puesta de una imagen fuera de la conciencia del artista. Es una imagen sui géneris, porque aún en el caso de una pintura naturalista, la imagen inserta en el cuadro ya nada tiene que ver con el modelo. Esa imagen es algo más que el modelo. No es una copia fiel y exacta de lo que el artista ha visto y luego ha filtrado a través de su conciencia para plasmarlo en el lienzo. Es una imagen no contaminada de la realidad cotidiana. Es algo que absolutamente antes no existía. Es una realidad pura, es un objeto con existencia propia. El objeto de

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega

la realidad existencial del cual partió el artista -sea este un paisaje, una casa, un animal o una figura humana- conserva de ese objeto apenas un vago recuerdo al que Brandi llama "sustancia cognoscitiva", aunque se trate del realismo de un Vermeer, un Franz Hall, o del francés Jean-Francois Millet, y en fin de los cuadros hiperrealistas de un Check Close, Richard Estes o Don Heddy. Ello quiere decir que, una vez formulada, la obra de arte adquiere una estructura formal que le es intrínseca. Como lo expresara Brandi, en Carmine, no es la equivalencia del papel moneda en relación con su valor metálico.

Obviamente, este itinerario se cumplía literalmente en el caso de la pintura naturalista. ¿Cómo explicar el recorrido del proceso creativo en el caso del arte abstracto, del dadaísmo o del arte Pop? Lo hizo primero en la ocasión de la segunda edición de su ya citado Carmine o Della pintura en 1952, que vino acompañada de dos magistrales ensayos, uno sobre Duccio y otro sobre Picasso; lo hizo después en Segno e Immagine (1960), Struttura e architettura (1971) y finalmente en Teoria generale Della critica (1974). En Segno e Immagine hacía referencia al proceso creativo en el Manierismo, al Pop Art y a la fotografía. Era la respuesta, en cierta forma, a la consagración del Pop en la Bienal de Venecia de 1955, cuando el premio le fue otorgado a Rauschemberg. Allí habla también del cine y de la sociedad industrial, en un capítulo titulado "la pérdida del futuro".

En fin, en la segunda edición de Carmine, Brandi hace una estupenda explicación sobre cómo se produce la ruptura entre la pintura de Duccio y la pintura bizantina, que hasta entonces había imperado en Italia. Lo explica a través de lo que ocurre en el proceso creativo. La pintura bizantina en la Italia de aquella época se caracterizaba por cierta privación de la imagen en favor de aquellos aspectos sustancialmente iconográficos, es decir, hacía hincapié más en la narración que en la sustancia cognoscitiva. En la pintura de Duccio (que en Siena significa el fin del bizantinismo en la pintura), ocurre todo lo contrario, refuerza la imagen como tal. El objeto se constituye restituyendo la sustancia cognoscitiva de la imagen. Con relación a la pintura de Picasso, decía Brandi, el proceso creativo se realizaba haciendo un recorrido inverso al camino de Duccio. Lo que hizo el pintor español fue reaccionar en el siglo XX contra los excesos del naturalismo del siglo XIX. Lo que se propuso fue hacer prevalecer la figuratividad de la imagen por encima de la sustancia cognoscitiva.

La intención de Brandi era mostrar que en el proceso creativo había una gama infinita de variaciones. Así, cuando se refiere al arte manierista, lo primero que advierte es que la esencia del manierismo mal puede ir a buscarse en fenómenos extrínsecos a las obras de arte, como la catástrofe religiosa de la reforma. Y, ciertamente, ésta no coincide exactamente con la del Manierismo, y mucho menos con los límites de la Contrarreforma. De aquí que ni la situación histórica, ni la parábola religiosa, ni la fenomenología estilística son capaces de sugerir una explicación adecuada, y, mucho menos, una valoración inequívoca del estilo en cuestión. La razón de ser del manierismo se revela -apuntaba- en una particular alteración del proceso creativo, en el cual la imagen pretende convertirse en la figuratividad accesoria del signo, en lugar de su figuratividad sustancial como imagen. Es la tendencia a sustituir la imagen por un signo, pero de un signo inauténtico, puesto que no llega a cumplir la función

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega


fundamental del signo, es decir la de comunicar alguna cosa. En todo caso, lo que sucede en el proceso creativo del manierismo es una especie de irrealización de la imagen en beneficio de un signo sui géneris, ya que su finalidad esencial no es la de comunicar algo. De allí que la imagen manierista es un signo incapaz de cumplir su función. Su raíz no se encuentra ni en la formulación de la imagen ni en la constitución del objeto, sino en el origen de la imagen, en la prelación de la consciencia sobre la imagen, una conciencia saturada de cultura formal que comprende la elegancia virtuosa de los estilos más diversos. (Segno e immagine, pp. 47-48)

También, en el ya mencionado *Segno e Immagine* Brandi, expone cómo ocurre el proceso creativo en las diferentes versiones del arte abstracto: abstraccionismo geométrico e informalismo. Y ejemplifica a través de Kandinsky, Mondrian, Malevic, Tobey, Dubuffet, Pollock y otros. Empieza por advertir que hay dos alternativas más entre imagen y signo que deben ser analizadas. La primera, cuando a imagen se propone usurpar el papel del signo, privándolo así de todo contenido semántico; la segunda, contempla la posibilidad de aislar un objeto del mundo fenoménico, forzándolo a sufrir un proceso de irrealización. Termina por convertirse en un signo o en un signo-imagen. La segunda (adecuación de la imagen al signo privando al signo de su valor semántico) corresponde al nacimiento y evolución del abstraccionismo. El hecho fundamental del abstraccionismo es la separación que debe alejar la imagen del signo, pero que sin embargo los acerca, porque la imagen abstracta, al no ser reconocible, se abre a cualquier tipo de interpretación. Se pone en el mismo plano de un signo alfabético cuyo valor fonético no conocemos. ¿Qué ha sucedido? Sencillamente se trata de una adecuación de la imagen al papel característico del signo, pero privándolo –como hemos dicho- de su contenido semántico. He aquí la razón por la que todo cuadro abstracto se abre lógicamente a la interpretación de un espectador. No debe sorprendernos, entonces, porque se hace todavía más intensa –que en un cuadro realista- la curiosidad de indagarlo y explicárnoslo. Precisamente el hecho de que no representa nada aumenta nuestra curiosidad por saber qué representa. En este sentido se trata de un signo-imagen.

La primera, en cambio, corresponde al abstraccionismo de Mondrian, artífice fundamental del segundo momento de la poética del abstraccionismo. Aquí el proceso llega a dimensiones extremas, puesto que la naturaleza plástica de cualquiera de sus composiciones viene a ser una equivalencia de la naturaleza no plástica, precisamente por el hecho de que la obra de arte ha renunciado a cualquier semejanza visual con la apariencia de la realidad existencial. Es evidente que, en cualquiera de sus composiciones, la naturaleza plástica viene a ser una equivalencia de la naturaleza no plástica, lo cual deriva, precisamente, de la renuncia programada de la obra de arte a cualquier semejanza con la apariencia de la realidad existencial. En consecuencia, termina por perder su condición de imagen verdadera y propia; representa un contenido, su contenido, aproximándose así a la naturaleza del signo. De allí que el rigor de la figuratividad de Mondrian es, en el fondo, una exaltación de los principios figurativos que habían sido patrimonio de los pintores impresionistas. (v. *Segno e immagine*, pp. 77-79, 96)

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega



Brandi no podía perder la oportunidad para tratar los casos del Pop Art y de New Dadá, donde, con los cuales rompía radicalmente un conjunto de normas que habían sido impuestas desde el siglo XVIII. Con las nuevas expresiones artísticas del arte norteamericano en las décadas del 50 y 60, parecía terminar una tradición de casi doscientos años y se revalorizaban las primeras vanguardias, especialmente el arte de Marcel Duchamp. El artista ya no creaba en el sentido tradicional -como decía Duchamp-, y era muy cierto, simplemente elegía entre los objetos del mundo industrial o natural. ¿Qué significaba haberle puesto bigotes a un tabú de la pintura renacentista como La Gioconda de Leonardo? Nada más y nada menos, decía Brandi, que violarla en su cualidad de imagen e institucionalizarla en el mundo del absurdo, como un signo no significativo. Lo mismo rige para los Ready-mades.

En ambos casos se priva a la imagen de su contenido manifiesto, otorgando al objeto un valor emblemático, al cual no corresponde ninguna área semántica determinada.

(Segno e immagine, p. 83).

En resumen, lo que había sucedido era una franca violación del proceso creativo. En el abstraccionismo hay una violación flagrante de la constitución del objeto y en el dadaísmo se ha omitido la formulación de la imagen. Se trata de una situación apocalíptica donde las fases omitidas son completadas por el espectador. Así lo reafirma Brandi en *Le due Vie*, específicamente en el capítulo titulado "El espectador integrado". Esta eventualidad es típica de la historia de las artes visuales de la posguerra. Algo similar hallamos en el arte cinético, donde el goce estético se produce de una manera inédita, ya que la obra invita al espectador a participar y completar el proceso, convirtiéndose así en un verdadero coautor. (Brandi, *Le due vie*, 104-105, 125, Cf. Luigi Russo, 23]

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega

Stanza y semiosis: una contradicción

La semiótica es la disciplina que se encarga de estudiar los signos, bajo la premisa de que todas las expresiones culturales, al igual que el lenguaje, están compuestas por signos; de tal manera que la música, el cine, la poesía y las artes visuales, son objetos de estudio de la semiótica. Aunque la teoría de los signos no es nada nueva, su aplicación sistemática a las artes visuales es relativamente reciente, y en los trabajos del lingüista Suizo Ferdinand Saussure (1857-1913) y del filósofo norteamericano Charles Sander Peirce (1834-1914), ambos ejercieron una influencia decisiva en el trabajo de Roman Jakobson (1896-1982), titulado *Essais de linguistique générale* (París, 1963). Jakobson siempre creyó que los sistemas semióticos eran perfectamente aplicables a la música, a la pintura y al cine, al igual que a los sueños y al lenguaje. Y no sólo lo enunció, sino que lo puso en práctica. En 1919 publicó un artículo sobre el futurismo desde el punto de vista semiótico, y en 1921 otro sobre el Dadaísmo, sosteniendo, entre otras cosas, que Dadá fue una reacción contra la fragmentación de Europa ocasionada por la primera guerra mundial. En 1960 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) contribuía aún más a enriquecer la semiótica artística con la publicación de *Signos*, donde estimaba que tanto la pintura como el lenguaje podían analizarse de igual manera desde el punto de vista de la teoría semiótica. Para él los escritores y los artistas eran menos importantes que los textos e imágenes que habían producido. Por lo tanto, cuestionaba la "deificación del artista", convencido que "nuestra concepción del escritor comienza con su trabajo" y no por su supuesta genialidad. (Cf., por ejemplo, Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art*, pp. 133-154).

No hay razones, en realidad, para negar la legitimidad de los análisis semióticos en el campo de las artes, como tampoco hay razones para creer que las teorías semióticas constituyan el único instrumento lícito para abordarlas. La razón es elemental. La obra de arte, por su misma naturaleza, puede ser objeto de estudio de varias disciplinas, y no únicamente de la historia del arte. El estudio de la obra de arte es per se una indagación multidisciplinaria. Brandi no tiene problemas en reconocerlo, pero advierte algo absolutamente cierto. Vista desde una perspectiva distinta a su realidad pura, significa asumirla en sus aspectos extrínsecos, no en su fundamentalidad. Ante los avances de los estudios semióticos en los años sesenta y setenta, se vio obligado a subrayar las dificultades que suponía una aproximación semiótica al mundo del arte. Lo primero que Brandi trata de demostrar es que la obra de arte sea en su fundamentalidad, no es una estructura semiótica. Charles Morris se había atrevido a sostener, en 1938, que la obra de arte era una estructura signica icónica. Brandi cuestionó esta afirmación por parecerle simplemente una contradicción. Si la obra de arte es un signo –argumentaba Brandi– necesariamente debía ser decodificada como un signo. Ahora bien, esa decodificación implica un proceso donde un intérprete dice lo que significa el signo mediante un acto llamado interpretante. Dicho de otra manera: el intérprete se da cuenta de una cosa (designatum) a través de otra (vehículo signico), mediante un acto (interpretante).

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega

Morris pretendía aplicar este esquema al contenido intrínseco de la obra de arte, pero se dio cuenta de la incongruencia, dado que la obra de arte, como tal, siempre remite a sí misma. Y dijo luego que la obra de arte era signo de sí misma. Morris entraba otra vez en una flagrante contradicción, ya que el signo, por su propia naturaleza, no puede ser signo de sí mismo, sino signo de otra cosa. No obstante, en *Le due vie*, Brandi admitía que la obra de arte, cuya esencia era la de darse en presencia, podía transmitir un mensaje pero por vía secundaria o colateral (Segno e immagine, pp. 30-38).

En *Struttura e architettura* (1971), Brandi retoma el tema, ahora poniendo en evidencia la dificultad de un análisis semiótico en el campo de la arquitectura. Argumentaba que en la arquitectura griega es posible reconocer una gramática con relación a los órdenes arquitectónicos. En ellos hay una sintaxis que rige la concatenación de cada elemento de una manera muy parecida a la del discurso. En consecuencia, a un nivel estructural hallamos la conveniencia (o posibilidad) de un estudio según la vinculación de los diferentes elementos arquitectónicos como un sistema orgánico. Hay pues un paralelismo entre la arquitectura y el lenguaje que permite dar cuenta de la arquitectura en el ámbito de la lingüística, o al menos en el de la semiología. Pero ese paralelismo es para Brandi una mera coincidencia, y echa mano, para demostrarlo a los *Eléments de linguistique générale* de Martinet: "una lengua se define como un instrumento de comunicación, y cualquier sistema semiótico, aunque diferente de la lengua, es un sistema de comunicación y como tal transmite un mensaje"

Pero si la esencia del lenguaje –continúa Brandi– es la comunicación, la esencia de la arquitectura no se revela en la comunicación. Una casa no comunica que es una casa. Una casa, un templo o un edificio termal se dan en presencia, se dan astantes, como una realidad artística. Las partes constructivas de una obra arquitectónica no son esencialmente trámites de comunicación, sino que transmiten información únicamente por vía secundaria. El aspecto de una iglesia podría decirnos si es católica o es protestante, pero ésta es una información vaga e imprecisa. Y algo muy importante, en el caso de la lengua es imprescindible la segunda articulación, y citando nuevamente a Martinet, define la segunda articulación como una segmentación de unidades dotadas de un contenido semántico y de una expresión fónica (fonemas) que coinciden exactamente con las palabras de acepción común. A su vez, esta expresión se articula con unidades distintivas y sucesivas (monemas) que son un número determinado en cada lengua. Dicho esquema no halla en la arquitectura griega un paralelismo exacto. En el caso de que estimemos a un morfema equivalente a un capitel dórico o corintio, la equivalencia sería metafórica. Aunque los capiteles parecen articularse en "fonemas" (collarino, equino, ábaco), no son en realidad unidades distintivas. Son unidades significativas en sí mismas porque la unión de cada una de ellas en un capitel no significa un capitel, sencillamente son o constituyen un capitel. Por lo tanto –concluye Brandi– si en la estructura arquitectónica no existe la doble articulación, no hay analogía entre lengua y arquitectura, y si la hay es de carácter metafísico. Pero podría objetarse que, si bien

CESARE BRANDI: ASTANZA Y SEMIOSIS

Dr. Simón Noriega

la arquitectura no es una lengua, podría considerarse entre uno de los tantos sistemas semióticos en los cuales no es posible identificar la segunda articulación. No obstante, habría siempre un escollo, ya que en todo sistema semiótico hay un código para transmitir un mensaje, y los códigos propios de la arquitectura operan en la construcción de un sistema espacial, no para transmitir un mensaje. Los mensajes que podríamos deducir o recabar de naturaleza semiótica no son inherentes a la naturaleza de la arquitectura. La esencia de la arquitectura como obra de arte no consiste en comunicar mensajes sino la de darse en presencia (astante). (Struttura e architettura, pp. 39-41)

En fin, según Brandi, debemos tener siempre muy en cuenta que el código de la arquitectura es un código sui generis, por su condición de ser un código sin mensaje. Es una condición que la arquitectura tiene en común con la música. He aquí las premisas sobre las cuales descansa la definición del espacio arquitectónico como una estructura que no coincide con el espacio existencial, una estructura que se revela en la oposición de espacio interno y de espacio externo propio de la arquitectura. Distinto del exterior y del interior en que nos movemos y caminamos.

He traído estas reflexiones sobre Brandi como un homenaje a quien fuera mi maestro. No acaso porque comparta de manera absoluta todas sus ideas, sino sencillamente, porque con él aprendí a mirar una obra de arte. Tampoco creo que sólo a través de sus premisas metodológicas sea posible asomarse a la obra de arte. Hoy sabemos muy bien que cualquier método es lícito, fértil o productivo, siempre y cuando sea utilizado con rigor, y rigor no significa la aplicación de métodos tradicionales, sino directivas de investigación siempre nuevas. Rigor es voluntad, avidez de conocimiento y comprensión de las cosas, no virtuosismo de hacedor de fichas. Rigor significa la voluntad de encontrar nuevos resultados, no un conjunto de notas o de observaciones derivadas de esas notas.

165

BIBLIOGRAFÍA

ASUUNTO, Rosario, "I dialoghi di Brandi", en Il Punto, 13 abril, 1967, p. 18

BRANDI, Cesare, *La fine dell' avanguardia e l' arte d' oggi*, Edizioni Della Meridiana, Milán, 1952
_____, "Sulla nozione di codice nella critica d' arte", en *Revista di Estetica*, Nº 31 (1968), pp. 321-331
_____, *Carmine o Della pittura*, Einaudi Editori, Turín, 1962 (1945)
_____, *Le due vie*, Editori Laterza, Bari, 1970 (1968)
_____, *Struttura e architettura*, Einaudi Editori, Turín, 1971
_____, *Segno e immagine*, Aesthetica Editori, Palermo, 1986 (1960)
_____, *Teoria generale Della critica*, Einaudi Editori, Turín, 1974

CARBONI, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell' arte*, Jaka Book, Milán, 2004

PHILIPOT, P., "Une phenomenologie de la creation artistique", en *Revue Internationale de Philosophie*, Nº 26, 1953

RUSSO, Luigi, "Itinerario dell' estetica di Cesare Brandi. Da Carmine a Struttura e architettura", en *Trimestre*, Nros. 2,3 y 4, 1969

SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *The Methodologies of Art. An Introduction*, Westview Press, Oxford, 1996