

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA  
JAVIER MARZAL FELICI  
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
(EDITORES)



# NUEVOS COMPORTAMIENTOS EN EL ÁMBITO FOTOGRAFICO. LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES: ANÁLISIS DE LA CONCEPCIÓN ARTÍSTICA DE EDUARDO CORTILS

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS

*Universidad de Murcia*

... ante la contaminación icónica circundante es preferible no producir sino transformar. El proyecto, por otro lado, hace que cobremos una conciencia de que el artista postmoderno ya no se ocupa de la realidad sino de imágenes, de signos de esa realidad, de una metarrealidad filtrada cultural e ideológicamente (Fontcuberta, 2001: 456).

Joan Fontcuberta deja claramente explicitado con estas afirmaciones, a propósito de las creaciones del artista América Sánchez, la nueva situación que la fotografía comienza a experimentar y, por tanto, la transformación que el ámbito creativo de la imagen fotográfica empieza a acusar durante la década de los ochenta, siendo de total implantación en los noventa.

En este sentido, la postmodernidad, instaurada paulatinamente durante los ochenta en España, transfigura y renueva definitivamente el mundo de la práctica creativa —el proceso de renovación había comenzado a fraguarse en la década de los setenta a través de actitudes como las favorecidas por el entorno de la revista *Nueva Lente*.<sup>88</sup> Claro exponente de este ámbito son las apre-

---

88. En la década de los setenta se originan una serie de hechos trascendentales que son el punto de partida para la evolución de la fotografía y la consolidación del fotógrafo creativo, siguiendo la propuesta de Enric Mira en su artículo «La fértil década de los setenta» (sin fechar: 8) podemos resumirlos en su serie de características que marcan la fotografía de este período. En primer lugar, se produce la liquidación de la poética documentalista y neorrealista que se había propiciado, desde los años cincuenta, desde Afal y que sigue presente en los primeros años de la década de los setenta. En segundo lugar, la frivolidad que se produce de los postulados neorrealistas por los fotógrafos amateurs, que adoptan esta imagen y la desposeen de su carácter testimonial y crítico con el único fin del reconocimiento en el certamen, con lo que se crean imágenes grandilocuentes y descontextualizadas. En tercer lugar, la formación de grupos fotográficos, que animarán la práctica fotográfica. En cuarto lugar, el auge del fotoperiodismo como consecuencia de la situación política que se vive en el país durante la transición. Y, por último, a todo ello se suma el surgimiento y

ciaciones que hace Jordi Alberich i Pascual (2000: 127) cuando presenta en su escrito *El Cant de les Sirenes*, una propuesta de clasificación en tres puntos concretos en los que se basa el acercamiento a la postmodernidad por parte de la fotografía española:

... En su introducción a la obra de los fotógrafos españoles, las estrategias fotográficas postmodernas viven un proceso de aculturación e hibridación con las inercias y tendencias apuntadas en la década de los setenta en el ámbito hispano.

La implementación de este conjunto de estrategias permite introducirse en el seno de tres grandes bloques temáticos. En un primer bloque, mediante el recobro de un uso ornamental de la fotografía, con la recuperación actualizada de técnicas y procedimientos fotográficos pictorialistas. En un segundo bloque, en el uso apropiacionista de imágenes extraídas de los mass media en el marco de estrategias simulacionistas y ficcionales de reflexión y crítica sobre las implantaciones que, para la comprensión de lo real y de nuestra vida cotidiana, tienen los media. Finalmente, en un tercer bloque se adscriben las vías de trabajo teatralizantes, de fabricación y escenificación de las imágenes, que definen un espacio interdisciplinario de la imagen fotográfica con opciones plásticas como la escultura o la instalación...<sup>89</sup>

Estos tres bloques no son compartimentos estancos, por lo que muchos autores simultanearán su adscripción a diferentes partes de ellos (Alberich i Pascual, 2000: 132). Las obras creativas se vuelven totalmente íntimas, a la vez que se pueblan de referencias históricas –de las que se realizan interpretaciones muy personales que llegan a la ironía en muchos

---

posterior disolución de Nueva Lente como canalización de dos propuestas de vanguardia fotografía, que propiciará una fotografía más experimental. No obstante, como bien dice Enric Mira, la receptividad del ambiente fotográfico de finales de los años setenta favorece la consolidación de planteamientos más cercanos al documentalismo, que se distancian de las ideas más experimentales de Nueva Lente. Con lo que el ámbito se amplía y extiende. En este sentido, puede verse sobre este tema en Mira (1991).

89. En este mismo sentido puede verse Alberich i Pasqual (1999).

casos—, o se recontextualizan escenas artísticas reconocibles. La apropiación de caracteres e iconos de otros lenguajes creativos hace presente en los trabajos referencias a la imaginería clásica o religiosa, que sirven de pretexto para la expresión conceptual. Por otro lado, se produce un retorno a medios antiguos como son las técnicas pigmentarias entre las que se encuentran las cianotipias o las gomas bricomatadas,<sup>90</sup> que se convierten en procesos alternativos de positivado (Santos, 1991: 55), a la vez que son usados como lenguajes expresivos dentro de la fotografía. Del mismo modo, se recurre al uso de tecnologías pobres, refiriéndonos a cámaras de baja calidad o incluso estenopeicas —es decir sin objetivo. En este caso se juega con la distorsión de la imagen, por lo que los desenfocados y alteraciones del color pasarán a formar parte del vocabulario de muchos trabajos fotográficos.

En este aspecto, los artífices experimentan una total libertad, que les lleva a fundir dentro de su lenguaje expresivo diferentes disciplinas creativas, produciéndose una hibridación en sus composiciones susceptible de ser clasificada en el amplio concepto que engloba las artes plásticas. Por ello, la historia de la fotografía se amplía, se extiende a una concepción de la obra libre, donde la mezcla de las bellas artes pasa a ser asunto del mundo fotográfico. No obstante, los autores que se mueven dentro de esta tendencia híbrida siguen manteniendo la fotografía como centro de su producción artística, transformándola, acercándola a unos nuevos conceptos personales, que merecen un nuevo planteamiento dentro de la teorización fotográfica.<sup>91</sup>

---

90. En este caso véase: *Diccionario Espasa Fotografía* (2002).

91. A la par de todo este movimiento se acrecienta la práctica del documentalismo de una forma muy personal, donde el fotógrafo acomete la imagen desde la doble función: creativa y documental. Significativos serán, en este caso, los trabajos dentro de la Movida que se produce en Madrid, en la que el documento deja constancia de una identidad de grupo. Se irá igualmente depurando esta tendencia creativa, por lo que será a finales de los ochenta cuando el documentalismo en España marque un camino preciso que se aleja de los rituales y fiestas para contemplar con ojos críticos los ámbitos permanentes de nuestras sociedades. Se producirá una renovación en el reportaje subjetivo, a través del que los fotógrafos proyectan una realidad ambigua que invitará a la meditación y se distanciará de esa realidad marcada por ciertos acontecimientos. A ella llegarán un gran número de autores que extienden esta faceta personal por todos los noventa. Véase en este caso (Santos (1991: 53).

Por todo ello, a finales de la década de los ochenta, el lenguaje fotográfico se encuentra inmerso en ese profundo proceso de revisión, en el que se cuestionan los pilares que han definido hasta ahora este medio de expresión. Los sectores que caracterizan esta reflexión conforman un espectro absolutamente multidireccional, donde abundan los escarceos con otros lenguajes plásticos, no habiendo un límite creativo para estos artistas (Castellote y Santos, 1988: 7). En los noventa el campo se amplía con total libertad, las carreras y tendencias producidas durante la década anterior siguen evolucionando en estos momentos. En este sentido, la afirmación que realiza Myriam de Liniers (1995: 7), a propósito de la exposición «Fotografía española». Un paseo por los noventa, es clara del amplio lenguaje plástico y conceptual que posee la fotografía en esta década:

... el misterio que ostenta la fotografía encierra en sí un abanico tan grande de posibilidades y expresiones artísticas, que apenas somos capaces de distinguir entre lo que antropológicamente conocemos como fotografía y la multiplicidad creativa que promete este arte en la actualidad (...).

La fotografía más experimental y transgresora sigue su propio progreso y se desarrolla en todos los aspectos plásticos.<sup>92</sup> Es el momento en el que la fotografía digital comienza a formar parte de algunos ejercicios creativos; la imagen entra de lleno en esa fase fin de siglo caracterizada por la implantación acompañada de las nuevas tecnologías de la información. En palabras de Joan Fontcuberta (2001: 468):

Bajo el impacto de la electrónica, la informática, los soportes digitales, Internet y las redes cibernéticas, la fotografía deriva hacia un espacio donde se disuelve la ya imprecisa frontera de lo fotográfico al tiempo que nos aboca a nuevos territorios de expresión...

---

92. Del mismo modo, la imagen documental y de reportaje continuó cogiendo adeptos, está sujeta a cada autor y se producen trabajos muy personales que mantienen su trascendencia en la actualidad.

Los fotógrafos comienzan a introducir en su trabajo los tratamientos digitales, y los procedimientos informáticos, de una forma reflexiva. La llegada a estos medios, de cada uno de los ejecutantes, será de diferente manera y su utilización estará condicionada por el propio autor. Algunos se aproximan por una evolución lógica, puesto que experimentan continuamente con diferentes técnicas, por lo que hacen uso de todo lo novedoso y llegan, por tanto, a lo digital. Otros, por el contrario, pasarán a ésta desde la propia fotografía analógica. Sin embargo, para los más jóvenes tan sólo será un medio más en el que poder expresarse. Del mismo modo, las creaciones mediante el uso de las nuevas tecnologías tenderán por diferentes vías expresivas y se adaptarán al momento actual de creatividad, reflexionando sobre distintos aspectos como la identidad, el lenguaje, la memoria, el cuerpo, etc. (Joan Fontcuberta, 2001: 470).

Dentro de este desarrollo, y del contexto que nos ocupa, encontramos en la figura de Eduardo Cortils un ejemplo significativo de la evolución sufrida por la fotografía a finales del siglo xx en España y de la nueva situación producida en los primeros años del nuevo siglo. Eduardo García del Real Cortils (San Pedro del Pinatar, Murcia, 1963) representa para el mundo de la imagen la total libertad de expresión. Su posicionamiento ante la práctica le sitúa como un representante de los nuevos comportamientos en el que la fotografía ha ido mutando. Igualmente, presenta una línea coherente que va a marcar todo el desarrollo de su producción artística.

Su interés por el ámbito de la imagen comienza a gestarse a principios de los ochenta, entendiendo desde el inicio de su producción artística la fotografía como un medio plástico de creación. Ya en estos instantes proyecta ejercicios en los que manifiesta el uso de técnicas como la goma bricomatada.<sup>93</sup> Estos incipientes trabajos trazan explícitamente por dónde va a caminar su ejercicio creativo —en la que el hombre va a poseer un protagonismo absoluto a través de una reflexión en torno al ser—, en los que con un planteamiento íntimo y formal entra de lleno en la evolución

---

93. VV. AA. (1988).

expresiva a la que es sometida la fotografía, dejando a un lado ideas preconcebidas para hacer de la imagen un objeto creativo artístico, que forma parte de la expresión de un autor concreto e individual. Para el resultado que pretende conseguir dentro de su labor no duda en transgredir todos los límites o reglas que pudieran venirle impuestas por la propia práctica fotográfica. En este aspecto, pasan a formar parte de su lenguaje expresivo otros tipos de materiales más cercanos a las artes plásticas, que lo convierten en un fotógrafo de taller que reconstruye la imagen y que recrea sus propias realidades (Sánchez, 1988: 34) –por ello, la fotografía pasa a ser un medio de expresión que se inserta en otros estadios diferentes a los planteamientos más tradicionales de la imagen.

A partir de este momento, finales de la década de los ochenta, sus producciones gozan de una libertad absoluta, tanto expresiva como compositiva. La imagen fotográfica pasa por un proceso acomodativo personal, donde se destruyen los conceptos clásicos de composición para expresar nociones intimistas que habitan en la mente del autor, produciéndose un acercamiento directo a las ideas de renovación postmodernas. Todo ello, en un principio, quedaba patente mediante el uso de la goma bricomatada que le servía de soporte a la imagen, junto a otros elementos externos como pigmentos, tierras, hierbas o cenizas que forman parte de la propia escenificación creativa. La inclusión de diferentes elementos dentro de sus fotografías, que las transforman a la vez que amplían su lenguaje expresivo, será norma común en lo sucesivo en todas sus producciones –aspecto que no abandonará presentando diferentes variantes expresivas. En este sentido, bajo estas premisas exhibía las primeras obras de lo que será un amplio campo de labor, que alcanza hasta la actualidad. Con el nombre de *casi objetos* reunirá diferentes proyectos o series que girarán alrededor de unas mismas concepciones plásticas y expresivas –este amplio campo comienza a tomar forma en 1987, en el que podemos encontrar una evolución paulatina hacia diferentes aspectos expresivos de la imagen, pero siempre dentro de una idea común de libertad creativa y



unos resultados poéticos de la misma. En ellos presentan unas imágenes irreales, recreadas, donde reflexiona y manifiesta poéticamente sus pensamientos más personales.<sup>94</sup>

No obstante, será en la época de los noventa cuando su carrera conozca un desarrollo total y absoluto. En estos momentos comienza a extender su práctica, que es considerada en el ámbito creativo más actual, y se le incluye como representante de primera mano de la fotografía más contemporánea de España. Sus amplios recursos expresivos hacen posible que, junto a otros procedimientos, dentro de su producción personal sea constante la presencia de la poesía —elemento de escritura que se une totalmente a la imagen y forma parte indispensable de la obra. En 1992, a propósito de su primera exposición individual, presentaba el trabajo *A los que se vieron forzados a desaparecer* (Cortills y Jarauta, 1992), que era muestra fehaciente de su labor fotográfica. Este entra dentro igualmente de su amplio proyecto *Casi objetos*.<sup>95</sup> Poesía e imagen forman una sola expresión; el texto se convierte en parte de la propia composición. En este aspecto, la publicación, aparte de contener las obras que exponía, se completaba con diferentes escritos del autor, por lo que unía palabra e imagen para reflexionar sobre conceptos relacionados con el hombre y su existencia. El ejercicio ahonda en el devenir de los seres,

---

95. Estos casi objetos han sido publicados, entre otros, en: VV. AA. (1991); Cortills y Jarauta (1992); VV. AA. (1992b); VV. AA. (1992c); VV. AA. (1993); VV. AA. (1994); VV. AA. (1995) y VV. AA. (1997).



en la tragedia del hombre de morir y renacer. Para todo ello recrea mundos que comunican, que narran existencias, que se reafirman en la idea de ser forzados a desaparecer. Se sienten conceptos contrapuestos que resumen planteamientos de vida y muerte, de felicidad o de terror, que giran en torno a la noción que el autor tiene del hombre y del mundo. Profundizando en esta idea de unión de distintos lenguajes expresivos, que en los primeros años de la década de los noventa es una parte más de sus composiciones creativas, se publica en 1994 *El Hombre vencido* (Cortils, 1994). Como sucedió con los anteriores casos, la fotografía y la poesía forman una única obra. Ya en estos momentos dentro de su fotografía se encierran una gran cantidad de materiales y técnicas que exceden el propio hecho fotográfico y que, sin embargo, no cambian la idea primaria. Lo fotográfico es tan sólo una parte, aunque primordial, de la obra.—generalmente, no utiliza la cámara para el desarrollo de su trabajo. De esta forma, sus creaciones se componen, además de la imagen, de pigmentos, óxidos, tierra, hierba, cenizas, maderas, metal, así como cajas de pequeño tamaño que le confieren una forma tridimensional. Con ello se integra en toda la convulsión evolutiva que vive la imagen fotográfica, donde el límite entre las artes se disipa.



Su trabajo, en general, está cargado de una reflexión sobre el hombre, sobre el lugar que ocupa y sobre su historia. Como consecuencia de esto, la figura humana tiene gran importancia en su ejercicio y utiliza imágenes de archivos u otros lugares que incluye, previa manipulación, en sus

composiciones. Son vestigios del ayer, recurriendo en ocasiones al viejo álbum familiar de su abuelo para reutilizar sus fotografías, con las que nos muestra múltiples historias y narraciones que él mismo imagina e inventa. En muchas ocasiones reaprovecha una misma imagen, con lo que desmitifica el contenido de verdad de la fotografía. Por todo ello, en su labor la imagen fotográfica es un recurso para expresar unos sentimientos íntimos que representan su propia idiosincrasia personal, en la que reafirma la idea de uso libre del medio como elemento de tránsito de conceptos narrativos. El límite no existe para la concepción de las ideas, por lo que su ejercicio se hibrida en su forma y en sus conceptos con otras disciplinas creativas. A ello debe sumarse la presencia poética, física en textos y espiritual en el conjunto de la composición.

En la segunda mitad de la década de los noventa incrementa sus series fotográficas y sigue dentro de unos mismos presupuestos conceptuales y técnicos. En 1996, inicia *Historias de Job*,<sup>96</sup> donde expresa unas inquietudes similares. Se sigue produciendo una apropiación de la imagen a la que dota de un nuevo valor, al incluirla en su propia escenificación mental. Un año después, en 1997, presentaba *La vida como problema político, la vida como problema poético*,<sup>97</sup> y en 1998 genera *Hombre accidental hombre occidental*.<sup>98</sup> Para las diferentes recreaciones se adueña de viejas imágenes de enciclopedias antropológicas y etnográficas que le sirven de punto de partida y de protagonista principal de su propia obra final. El cambio de identidad se produce desde el propio hecho, puesto que recoge una imagen que en principio era un documento –que era tan sólo un ser humano inscrito a un lugar y un tiempo, reducido a un simple dato–, y transforma su significado primario a conceptos de reivindicación social. Estas imágenes son manipuladas y reinterpretadas, para devolver al ser su propia esencia e identidad. El trabajo del artífice se hace directo sobre la propia obra, que raya, pinta y, en definitiva,

---

96. VV. AA. (1997).

97. VV. AA. (1998).

98. Puede verse en este caso VV. AA. (2000).

altera para conseguir lo deseado. Por ello, presenta a los protagonistas en un ámbito creado, sin definición, que nos observan directamente e interpretan el nuevo valor que el artista le ha impuesto.<sup>99</sup> Es manifiesto en estos ejercicios la descomposición absoluta de lo real, al igual que la transformación y creación de la propia imagen.

Del mismo modo, paralelamente a esta tendencia de hibridación de lo fotográfico, la evolución de su producción y el interés por las nuevas tecnologías, como es la faceta digital de la imagen, hacen que de forma paulatina comience a aparecer dentro de su ejercicio esta nueva técnica, que se instalará definitivamente en sus últimos ejercicios. En este sentido, en el 2000 producía «Ecos de una nación, hechos de una narración».<sup>100</sup> Las fotografías realizadas, en este caso por el propio autor, pasan a ser filtradas por una búsqueda consciente de conceptos de identidad e incluye como parte de la obra billetes, sellos o fragmentos de un pasaporte, que identifican la parte oficial de estas culturas. Todo esto, se fusiona con la propia imagen del hombre, que recuerdan el límite, la opresión de la oficialidad de la frontera. Para el resultado final de estas obras hace uso de los recursos digitales que facilitan la composición y la transmisión de los conceptos.<sup>101</sup>

Igualmente, en el año 2003 ha realizado dos series que ejemplifican el lenguaje más avanzado de su trabajo, donde las recreaciones de procesos digitales son ya propias de su expresión personal. Por un lado, Nacimiento de la sonrisa (Cortils y Guardiola, 2003), se adentra en el interior de la consideración del individuo, del ser que ha visto en sus viajes, filtrado por su propia contemplación de esa cultura. Con lo que sigue componiendo sus obras a través de esa visión que se tiene de la

---

99. Con similares características sigue presentando series como: «Elogio de la diferencia de 1998» (Cortils, 2001: 49-55); «Diálogo de los extremos, nuevas formas de ciudadanía de 1999» (Cortils, 2000: 34-36); o «Claros de Bosque de 2002» (Cortils, 2001).

100. Cortils (2001: 15-47).

101. Con unas mismas inquietudes realiza series como: «La costa de los esclavos de 2001» o «British passport de 2002» (sobre estas dos series puede verse Cortils (2002)). En ellas fusiona, igualmente, al hombre y al documento oficial; el pasaporte que hace ciudadano o ilegal a un ser en un territorio concreto —con lo que se sigue manifestando en las mismas inquietudes.

humanidad fuera de las fronteras de occidente. Para ello, las imágenes son extraídas de otros medios, a las que les confiere un cambio interpretativo y de significados que deben de cumplir. Y como sucede en gran parte de su producción, la poesía y la imagen se mezclan, se fusionan y pasan a ser interrelaciones unitarias. Todas las escenas son montajes digitalizados y tratados, donde el hombre se asienta en un fondo negro irrecognocible, descontextualizado, y queda al descubierto ante la contemplación del espectador. Mientras que, por otro lado, encontramos Paludes, serie que en la actualidad se encuentra en pleno desarrollo. En este sentido, las imágenes fingen historias irreales que el propio autor escenifica en su mente y compone mediante recursos informáticos. Hace uso de la historia, y la narra de una forma personal, apropiándose de iconos e imágenes que poseen su propia vida visual, a las que cambia su contexto primario para formar parte de sus creaciones. En ellas recrea escenarios fantásticos, tan sólo presentes en el mundo de los sueños, en los que introduce a sus seres y objetos que adquieren su propio significado. Por ello, sigue dentro de todos los postulados de descomposición de la imagen, de desterramiento de cualquier rasgo de realidad pero no de verdad, y crea unas obras idílicas, en las que manifiesta conceptos de vida, arte e historia.



Su entendimiento de la práctica fotográfica le sitúa como uno de los representantes más interesantes de los nuevos rumbos fotográficos emprendidos en la década de los ochenta en España, uniéndose a toda la convulsión producida por la postmodernidad en el mundo de la fotografía (Alberich y Pascual, 2000: 128).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH I PASCUAL, Jordi (1999): *Fotografía i fi de Segle. Art, discurs i fotografia en le trànsit de la postmodernitat*, Binissalem, Di7, S. L.
- (2000): *El Cant de les Sirenes*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani.
- CASTELLOTE, Alejandro y SANTOS, Manuel (1988): *Foco 88*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- CORTILS, Eduardo (1994): *Al hombre vencido de Eduardo G. R. Cortils*, Murcia, Mestizo A. C., Colección «lo mínimo».
- (2000): «Diálogo de los extremos, nuevas formas de ciudadanía», *La fotografía*, número 78, abril-mayo, pp. 34-36.
- (2001): *Claros de bosque*, Cádiz, Museo Cruz Herrera, La Fundación Municipal de Cultura, La Línea.
- (2002): «Los otros», *Catálogos de Arquitectura*, nº 11, s/f.
- CORTILS, Eduardo I DÍAZ GUARDIOLA, Javier (2003): *Eduardo Cortils, nacimiento de la sonrisa*, Madrid, Galería Begoña Malone.
- CORTILS, Eduardo I JARAUTA, Francisco (1992): *Eduardo G. R. Cortils*, Valencia, Generalitat Valenciana, Club Diario Levante.
- CORTILS, Eduardo, ARANGUREN, Felipe I JARAUTA, Francisco (2001): *Eduardo Cortils, ecos de una nación, hechos de una narración*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Centro de Arte Palacio Almuñí.
- DE LINIERS, Myriam (1995): «Un paseo por los noventa» en *Fotografía Española*, Madrid, Instituto Cervantes.
- FONTCUBERTA, Joan (2001): «De la posguerra al siglo XXI», en *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI, tomo XLVII*, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe.
- MIRA, Enric (1991): *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert», Diputación Provincial de Alicante.
- «La fértil década de los setenta», *Photo Vision*, número 20, sin fechar, pp. 7-11.

- SÁNCHEZ, Antonio (1988): «Eduardo García del Real, retrato de lujo en Murcia», *La Opinión*, 23 de septiembre, p. 34.
- SANTOS, Manuel (1991): «Fotografía contemporánea española 1970-1990» en VV. AA. (1991): *Fotografía contemporánea española 1970-1990. Cuatro direcciones fotografía contemporánea española*, tomo I, Madrid, Lunweg Editores, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SANTOS, Manuel (1991): «Eduardo G.R. Cortils» en VV. AA. (1991): *Fotografía contemporánea española 1970-1990. Cuatro direcciones fotografía contemporánea española*, tomo I, Madrid, Lunweg Editors, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (1991): *Fotografía contemporánea española 1970-1990, cuatro direcciones fotografía contemporánea española 1970-1990*, tomo I, Madrid, Lunweg Editores, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- VV. AA. (1988): *Foco 88*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- VV. AA. (1988): *Jóvenes fotógrafos 1988*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de Juventud.
- VV. AA. (1992a): *European Phtotography Award*, Göttingen, Druckerei Borek.
- VV. AA. (1992b): *Synchronia, International Art Symposium*, Creta, Ministry of Culture.
- VV. AA. (1992c): *Tres propuestas plásticas para el próximo milenio*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- VV. AA. (1993): *Foto Bienale Enschede*, Enschede, Drukkerij Euregio.
- VV. AA. (1994): *La imatge fràgil*, Barcelona, Fundació «la Caixa».
- VV. AA. (1995): *Fotografía española. Un paseo por los noventa*, Madrid, Instituto Cervantes.
- VV. AA. (2002a): *Diccionario Espasa Fotografía*, Madrid, Espasa Calpe S. A.
- VV. AA. (1997b): *Géneros y tendencias en los albores de siglo XXI*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas.
- VV. AA. (1998): *Primavera fotográfica 1998*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

- VV. AA. (2000): Quaderns, Tecla Sala, 2000, L'Hospitalet de Llobregat, Ayuntamiento de L'Hospitalet, Centre Cultural Tecla Sala.
- VV. AA. (2001a): *Géneros y tendencias en los albores de siglo XXI*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas.
- VV. AA. (2001b): *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, tomo XLVII, Madrid, Espasa Calpe, Summa Artis.