

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



JAQUES Y ENROQUES DE LA REPRESENTACIÓN Y DE LA FOTOGRAFÍA: BLOSSFELDT, MICHALS E INFORMÁTICA GRÁFICA

CÉSAR FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

Universitat Jaume I, Castellón

En su libro *Guerra Civil*, Julio César, citado por Montaigne (2001: 378), señala: «Es un vicio común de la naturaleza que tengamos más confianza y más miedo de las cosas que no hemos visto y que están ocultas y nos son desconocidas».

De esta cita no nos interesa lo que se desprende de la calificación como «vicio común de la naturaleza» que se hace, sino lo que se desprende de la dualidad *confianza-miedo* y de su «encaje» con la dualidad no oculto-oculto. Así, tenemos que primeramente la concepción de la realidad aparece como *hundiéndose* en lo virtual, confundida o ligada a un eje de virtualidad (el eje confianza-miedo nos es muy bien conocido en cuanto a su poder efectivo desde su inmaterialidad potencial) y además, por otro lado, tenemos lo virtual como emergente de lo real (lo no visible, lo que nos es desconocido, lo potencial se juega en el eje de lo no oculto-oculto aplicado sobre lo real). Es decir, somos y estamos en permanencia ante expresiones de la dualidad fundamental que caracteriza solidariamente tanto lo real como lo virtual, fundiendo ambos conceptos en una noción que denominamos «eje real virtual» (ERV), según nuestra tesis doctoral (no publicada).

Nos serviremos de la serie que presentamos a continuación para aproximarnos a una caracterización más precisa del ERV. Es una serie icónica de cinco elementos²³⁷ que hemos elaborado seleccionando obras de diversos autores. Cada una de las obras que integran la serie bastaría como para inspirar todo un ensayo complejo en torno a ellas mismas, pero nosotros las convocamos aquí en forma de serie por cuanto que en

237. Figuras 1 a 5.

todas ellas –más allá de otras posibles dialécticas, a saber, la de *corte político*, o la sempiterna entre realidad u *objeto* (incluido el ser, lo real, etc.) y *representación*– aparece el ERV, como noción, «agazapado», *oculto y no-oculto* en un eje (ya sea de contraste, paradoja, afinidad, conflicto, etc.). Si bien el *eje no-oculto* –en el que se agazapa como *eje oculto*, en cada caso, el ERV– de la figura 1 es fundamentalmente vertical, el de la figura 2 en profundidad y los de las figuras 3, 4 y 5 principalmente horizontales, lo que nos interesa es ver como tales



Figura 1
El injerto
Robert Doisneau²³⁸

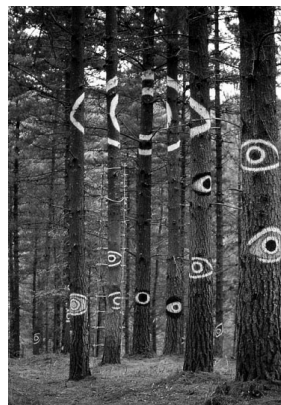


Figura 2
Intervención pictórica bosque de Oma
Agustín Ibarrola²³⁹

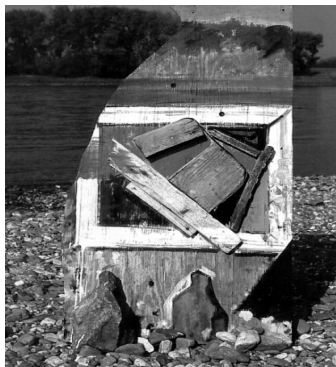


Figura 3
Lake Biwa
Akira Komoto²⁴⁰

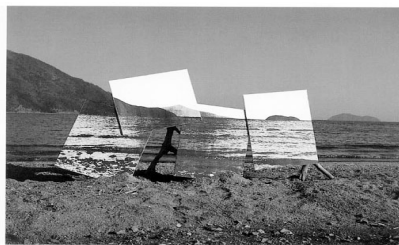


Figura 4
Lake side: one day installation
Yuri Nagawara²⁴¹

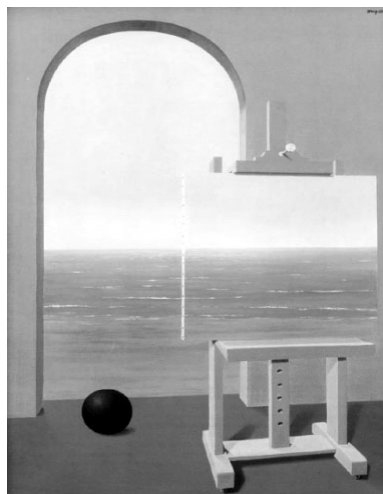
238. Fotografía, abril 1975.

239. Catálogo exposición Casimiro Gandia (comisario).

240. Instalación pictórica, Japón, 1996.

241. Instalación de *foto-copy-art*, Japón, 1989.

Figura 5
La condition humaine
 René Magritte ²⁴²



ejes no-ocultos fundamentales (lógicamente, en cada una de estas obras, existen multitud de «ejes» –más o menos no-ocultos– de lectura, percepción e interpretación, que, además de poder constituir una cierta idea de enfoque, sobre todo complementan al que nosotros hemos llamado fundamental, y que en las obras que presentamos está especialmente explícito, especialmente no-oculto) presentan a través de la dualidad intrínseca a su condición de eje, la capacidad de despliegue dinámico del ERV. Es decir, por un lado, la capacidad de activación del ERV, y por otra, la de conexión con él. Del encuentro que eso supone, entre el ERV y el individuo (ser), encajado de por sí en el encuentro entre mundo y ERV y encajado de por sí en el encuentro entre individuo y mundo, empezamos a prefigurar una forma de caracterizar orgánicamente la noción de identidad. En última instancia, «lo real y lo virtual» pueden entenderse como resultantes de «operaciones de equilibrado de, en y por el ERV», siendo el principio activo individuo el que ejecuta tales operaciones, a la vez que sobre el que se ejecutan. Y una prueba de ello es que –aunque cada una de las obras de esta serie pertenezca a un (sub)lenguaje²⁴³ distinto, a saber, fotografía, intervención pictórica, instalación picto-escultórica, instalación copy-artística, pintura, y sus autores pertenecen o son originarios de distintas culturas y macro-culturas, a saber, francesa, vasca, japonesa– en todas sentimos que está en juego algo no simple, compuesto de consciencia, conocimiento y conciencia, ya seamos franceses, vascos o japoneses.

242. *La condición humana*: óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm, 1935.

243. Ponemos (*sub*)lenguaje en virtud de lo que sería un lenguaje (y/o técnica, tecnología) específico de cada una de ellas frente al concepto de lenguaje icónico que les sería común a todas ellas.

Resumiendo, un eje no-oculto poderoso, potente, es capaz de activar el ERV (originaria y finalistamente agazapado, oculto) que se despliega en conexión con el *principio activo individuo* más allá de la cultura que lo «erija» (creado o comunicado) o de la que lo «abata» (leído o recibido). Esos ejes no-ocultos poderosos son como los propios enunciados que Gödel califica de fuertes: los teoremas que entrañan paradoja debido a la indecidibilidad, los teoremas *ciertos* pero indemostrables porque hablan de un sistema con el mismo sistema, y desde el mismo sistema. En su genial obra *Rayuela*, dice Julio Cortázar: «El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible», o «Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa». Encontramos en esas citas un puente referencial tendido desde la literatura al *teorema* de indecidibilidad de Gödel así como al principio de incertidumbre de Heisenberg (y viceversa). Igual que, cuando dice «Nuestra verdad posible tiene que ser invención», Cortázar se sitúa en una interpretación de la realidad como emergida de lo virtual, o lo que es lo mismo atribuyendo equioriginariedad y equipotencia a ambos, en la línea de lo que sería la interpretación de Copenhague de la naturaleza mantenida por Bohr, entre otros. Cortázar traza un vector de unión entre realidad y virtualidad (lo que nosotros denominamos ERV). Así, si alguien insiste en encontrar en esto *dialéctica*, debería al menos coincidir con nosotros en que se trata, como mínimo, de una dialéctica compleja, de una dialéctica estroboscópica, podríamos decir. La clave consiste en comprender que la propia noción de individuo, como operador del ERV (a la vez que operado por ERV), suma –en la consideración del propio ERV– a las intrínsecas nociones de indecidibilidad e indeterminación, la de intermediación, y ante este planteamiento, la lógica dialéctica simple, pudiéramos decir, no basta, por cuanto que cuando decimos que «al desbordar un nivel del ERV nos encontramos operando alternativa o simultáneamente en y entre niveles diferentes» no quiere decir que estamos desarrollando operaciones dobles sino duales, es decir, operamos desde y sobre lo dual, no desde y sobre lo doble. De alguna manera se trata más de operaciones sobre la dialéctica que operaciones dialécticas.

Esto es así, además, en tanto que nuestras operaciones no suponen tanto intercambio cuanto *acción*. Acción entendida en tanto que, como ya dijimos, activación y conexión de, y entre, el ERV y el/los individuo/s. Otro ejemplo de lo mismo, en este caso proveniente de la pintura, lo tenemos en la obra de René Magritte titulada *Les affinités électives* (figura 6). Al respecto de la misma, el propio autor dijo (Paquet, 1994:26):

Una noche amanecí en un cuarto en el que se había puesto una jaula con un pájaro dormido. Un magnífico error hizo que viese en la jaula un huevo en vez del pájaro. Así, de pronto me encontré en posesión de un secreto nuevo y asombroso, puesto que la conmoción que sentí se debía a la afinidad entre dos objetos –la jaula y el huevo–, mientras que hasta ese momento la conmoción la provocaba el encuentro entre dos objetos dispares.

Véase hasta qué punto la propia esencia de la frase relata el control del ERV –ya sea en espacios oníricos, ensoñadores, corporales, cronológicos, naturales, etc.– por parte de la conciencia en la conjugación de las otras 2C (consciencia y conocimiento) según una «electividad» fundadora de identidad.



Figura 6
Les affinités électives de René Magritte ²⁴⁴

Magritte veía claramente más allá de los fotones, si bien, en cualquier caso, ver implica la continuidad de la visión. Vemos de manera fenomenológicamente continua. Pero la representación y el registro visual se da a través de *still frames*. Comunicamos la imagen (en el tiempo o la distancia) con imágenes estáticas. Ya sea el dibujo, la pintura, la

244. *Las afinidades electivas*: óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, 1933.

fotografía, el cine, el vídeo o la infografía, ya sea desde la abstracción o la figuración, desde la narración o la poesía, para comunicar la imagen hacemos uso de imágenes estáticas, tanto en registro analógico como en archivos digitales. La imagen –el concepto único que agrupa toda tipología posible de imágenes²⁴⁵– no es sino un caso privilegiado, o específico, de la noción general de «texto», podríamos decir, un entramado de significación –no verbal en este caso (o digamos que con un sistema de significación no basado en la consecutividad lineal)– que recoge o proyecta una relación entre el mundo y el individuo o entre el individuo y él mismo. La imagen ha ido evolucionando como intermediadora entre el individuo y el mundo y, en esa evolución, se han desarrollado de manera paralela tanto sus alcances semióticos como sus componentes técnicos. Los desarrollos científicos y sociales que constituyen la historia de la humanidad han marcado etapas que han repercutido directamente en la existencia de periodos concretos en las propias formas particulares de relación humana (y viceversa). En última instancia, todo salto significativo (científico, tecnológico, intelectual) de estas últimas ha sido implementado por los especialistas en cada forma particular de relación humana, independientemente del origen de la «energía mutante». Así, aunque hayan existido toda una serie de «migraciones profesionales» debidas a las evoluciones socio-tecno-científicas, cada «técnica» concreta, cada nuevo lenguaje, ha surgido, en las «eras predigitales», de un proceso de especialización o focalización concreta en la aplicación de las nuevas tecnologías que se iban desarrollando. De esta forma, los pintores se hicieron fotógrafos, y éstos, junto a los literatos se hicieron cineastas. Pero, justo al inicio del siglo xx, Max Planck dijo: la energía está cuantizada. Y a partir de ese momento ya nada fue igual. La física cuántica, la física relativista, la física del estado sólido, la óptica, la electrónica, la informática... han ido dándonos nuevos conocimientos del mundo y con ello nuevas visiones de mundo. El ERV se ha expandido multiplexándose en sus formas de activación y contacto. Respecto de lo que venimos tratando, la repercusión más importante de esa expan-

245. Referencia a Virilio en el «arte del vídeo».

sión en nuestras relaciones con el mundo y con nosotros mismos, ha sido que las evoluciones socio-tecno-científicas ya no tienen su origen y destino en «especialistas», sino en «redes» (de colectivos humanos). Lo cual nos implica inevitablemente a todos y pone en jaque nociones y debates fundamentales respecto de las formas de relación humana en general. Respecto de aquéllas que se dan en particular a través de imágenes, se trata de un nuevo jaque a la representación —que ejecutan las tecnologías digitales— una vez ésta se había enrocado tras la deconstrucción para defenderse de las constricciones de ciertas semióticas y teorías de autor de la segunda mitad del siglo xx. Y decimos esto refiriéndonos sobre todo al dominio de la teoría y de la crítica, puesto que, el dominio del arte ha sido, precisamente, siempre un lugar de enroque para la representación ante cualquier jaque «encorsetador» proveniente de la razón humana. Recurramos a un ejemplo puntual para probar esto último: en torno al debate que se suscitó en el primer cuarto del siglo xx sobre el valor artístico de las obras de Karl Blossfeldt²⁴⁶ —uno de los dos autores que tratamos más en concreto en este breve ensayo— frente a su «esencia» exclusivamente científica, incluso técnica, el que fuera difusor de su obra en tanto que galerista y empresario artístico, Karl Nierendorf, decía en 1928:²⁴⁷

El arte y la naturaleza, las dos grandes manifestaciones de nuestro entorno, tan íntimamente unidas entre sí que una no es concebible sin la otra, nunca se podrán encorsetar en la fórmula de un concepto.²⁴⁸

De ahí que la representación siempre encuentre refugio en el arte cuando se la quiera reducir a simple re-presentación. De hecho, la propia fotografía en sí supuso, en tiempos de su aparición, una auténtica encrucijada respecto a esto: frente a la pintura la fotografía fue acusada de

246. Karl Blossfeldt: Schielo (Harz) 1865 – Berlín 1932.

247. Año de la primera edición de *Formas Primitivas de la Naturaleza*, de Blossfeldt, publicado por Nierendorf en la editorial Wasmuth.

248. Karl Nierendorf citado en Taschen (1994: 36).

simple técnica de re-presentación (apta sobre todo para el estudio científico). Como bien señala Edmond Couchot:

Asistido por el automatismo de los procedimientos de representación, la mirada se ha puesto, a lo largo del siglo XIX, a funcionar más aún en el modo impersonal del NOSOTROS²⁴⁹ propio de la experiencia tecnoestética impuesta por la fotografía.²⁵⁰

Y ésta es una situación que se ha acrecentado de nuevo con la irrupción de las tecnologías digitales. En particular, la imagen de síntesis digital sacude fuertemente esa experiencia tecnoestética que alude Couchot. Incluso con la máxima potencia que suministran al ordenador hoy en día velocidades de proceso que se miden en gigahertz y capacidades de procesamiento de información que se miden en gigabites, la experiencia tecnoestética de la infografía, ya sea la que asemejaría a la animación o al cómic, ya sea aquella con máximo afán de «realismo», no puede zafarse, al menos de momento, de esa componente técnica de origen maquinal, ya sea por estar explícita, ya sea por extrañamiento o espectacularidad. Precisamente, en ambos casos es la cuestión, la problemática o malestar de la representación, la que impulsa esa experiencia de la componente técnica. Sin embargo, la propia dualidad tecnología-lenguaje, hace que todo salto significativo de dicha dualidad acabe abriendo una «vía de escape» que conduce al arte, donde la representación se desnuda de las ropas que las nuevas tecnologías-lenguajes sistemáticamente se empeñan en imponerle, siempre de talla menor a su propia esencia. Y es en ese dominio del arte donde el *mode impersonnel du ON*²⁵¹ pasa al modo personal del YO en la realización de la relación con el mundo que supone el eje sujeto-imagen-objeto. Una realización en que, la representación en sí, transfiere de manera absolutamente

249. «El modo impersonal del NOSOTROS» está puesto aquí por el modo referido en el texto original en francés como «le mode impersonnel du ON». Ese modo refiere en francés a un nosotros impersonal pero también a un algo o alguien indeterminados.

250. Couchot (1998: 26). La traducción es mía.,

251. Ver cita al pie número 5.

libre –de manera casi autoral, mediante patrones surrealistas, psicoanalíticos, de género o cualquiera otro– el ERV a cada instancia y parámetro implicados en la «experiencia» (a secas).²⁵² La representación «existe y no existe», en lugares/momentos ya sea «localizada», ya sea «distribuida». Los medios, métodos y producciones fotográficos para «construir» tales lugares –dichos «espacios» en que la muy crucial noción de la continuidad entra en crisis o emana de una crisis– no son privativos de las tecnologías digitales. Éstas, como ya dijimos, suponen la ampliación de los modos de activación y contacto del ERV, pero son absolutamente equipotentes a las no digitales en la activación y conexión del ERV en ciertos lugares/momento, terrenos, entornos, niveles, como por ejemplo, el del arte/fotografía. Particularizando nuestra idea de activación y contacto del ERV a la experiencia de la fotografía, del arte/fotografía, veamos como probar esa equipotencia de lo digital y de lo analógico.

Así, pensemos la relación mundo/fotografía desde «mecanismos» o parámetros de ubicuidad, repetición y serialización, haciéndola pasar por la propia relación fotografía/fotografía. Y pensémoslo «en analógico» y «en digital». Es lo que proponemos a continuación con el breve análisis relacional de una serie fotográfica paradigmática, de Duane Michals y del programa informático *Cool360°* de la firma *Ulead* (aplicación para la «creación» de panorámicas circulares y «sutura» de fotografías). Y pensemos, también «en analógico» y «en digital», en la relación mundo/fotografía desde «mecanismos» o parámetros de fragmentariedad, escalariad y composición, haciéndola pasar por la propia relación fotografía/fotografía. Es lo que proponemos más adelante con el análisis relacional de una obra fotográfica paradigmática de Karl Blossfeldt y del programa informático *Photomontage* de la firma *Arcsoft* (aplicación para la composición de una imagen «grande» mediante cientos de otras «pequeñas»).

252. Aunque tal vez haber puesto «experiencia estética» (sin «tecno») hubiera podido parecer más preciso, en última instancia, la fotografía, igual que el arte, son experiencias con el mundo en sí y consigo mismo, sin más y con todo ello.

En la serie de Michals, «Chance meeting»²⁵³ (figura 7), existe desplazamiento, viaje, tanto dentro del encuadre como entre los encuadres. No pasa nada y pasa el universo entero. El tiempo evoluciona y el espacio también, no sabemos si encogen o se alargan, si nos movemos nosotros (que vemos) o ellos (que se ven). Y si embargo Michals estaba quieto. El alcance limitado/limitante del cuadro fotográfico, la condición de indurabilidad/fijante del obturador fotográfico, desaparecen en esta obra de Michals a la vez que son la pura estrategia de esa desaparición: la serie pone en juego la impresión de ubicuidad presencial y de continuidad espaciotemporal del entorno, mediante la repetición alternante –a frecuencias de sinapsis– del borrado y redibujado del ya citado alcance limitado/limitante del cuadro fotográfico, y de la condición de indurabilidad/fijante del obturador fotográfico. Y, en esta obra, ocurre lo mismo con el/los punto/s de vista y de fuga, con las tensiones en el eje, con la propia multiplicación y dinamización del eje, con la relación figura-fondo, etc. La obra de Michals es enormemente analógica y desborda enormemente la analogía. Y ambas cosas –la analogía y su desborde– se dan como oferta y/o poder de control sobre el ERV. El gran público tiende a pensar que los «efectos de gran impacto» aparecen simplemente como por «arte de tecnología digital». Sin embargo, como vemos, Michals supera desde la analogía las más altas cotas de impacto del efecto. Es verdad que mediante tecnologías digitales se pueden hacer coexistir fácilmente la analogía y su desbordamiento –por ejemplo con el empleo del programa informático *Cool360*– pero lo que ya no es fácil de conseguir es que de ello resulte oferta y/o poder de control sobre el ERV, como sí que lo consigue Michals. Eso además de que en el caso del *Cool360* resulta bastante inevitable el cierto «sabor a experiencia tecnoestética» que refería Couchot más arriba, en las imágenes obtenidas mediante su empleo. Todo esto se puede apreciar en la siguiente ejemplificación de la operativa de *Cool-360* (figuras 8 a 16 y figura 17, fotografías y composición de las mismas):

253. «Encuentro casual» (serie de seis fotografías b/n).



Figura 7254
Chance meeting
Duane Michals



254. Fuente: Sala Parpalló / IVEI (1993: 64 y 65).



Figuras 8 a 16: Fotografías tomadas en panorámica fragmentada sin trípode ni más precisión que un mínimo solapamiento. Fuente: el autor de este ensayo.



Figura 17: composición de la panorámica de ángulo estrecho continua con el programa *Ulead-Cool360°* (compuesto por el autor sin especiales retoques).

En cuanto a Blossfeldt, en su obra fotográfica *Delphinium* (figura 18),²⁵⁵ vemos que existe algo de perpetuamente fractal a la vez que de completo. Algo en permanente evolución visual que no sabemos si es gigante o enano, cósmico o microscópico. Algo que es a la vez la naturaleza entera y una brizna, lo más efímero enroscado en la firmísima permanencia de su exquisita depuración. En esa obra tenemos aislamiento aglutinante, vanguardia histológica, arquitectura centrípetamente expansiva. Y Blossfeldt conseguía todo eso –más que interactuando con la forma– inter e intraencajando muy depuradamente formas puras. La bidimensionalidad de formato/formateo de la fotografía y su integralidad/integración de planos (ordinales y/o dinámicos)²⁵⁶ en el seno de esa bidimensionalidad, desaparecen en esta obra de Blossfeldt, a la vez que son la pura estrategia de esa desaparición. En esta obra (y en todo su trabajo en general) Blossfeldt ofrece una unidad que integra la dualidad fragmentaria y continua que presentan tanto el mundo, como la fotografía como el propio individuo. Blossfeldt realiza una composición eurítmica al máximo según diferentes escalas y con ello nos devuelve todo un espectro de niveles de ERV de los que extraer –y sobre los que aplicar– toda una serie de experiencia identitarias y conectivas (con la naturaleza, la tecnología y el arte). La obra de Blossfeldt es absolutamente «analógica» aunque presenta toda la capacidad de impacto que pudieran permitir las tecnologías digitales. También el programa informático *Photomontage*, de la casa ArcSoft, implementa estrategias y resultados relativos a la fragmentariedad, a la escalaridad y a la composición –tanto del mundo como de la fotografía– con las que se consigue un efecto de alto impacto. Lo que ya no está asegurado es que del mismo emane el espectro de niveles de ERV sobre los que aplicar toda una serie de experiencia identitarias y conectivas (con la naturaleza, la tecnología y el arte), cual nos lo ofrece Blossfeldt. Esto se puede comprobar en el

255. *Espuela de caballero* (parte de una rama seca ampliada seis veces).

256. Lo que está en primer plano y lo que está en segundo, la figura y el fondo, profundidades diversas de campo y de foco, etc. También aplicable en lo relativo al plano formal, conceptual, diegético, etc.

ejemplo de operativa de *Photomontage*²⁵⁷ que se presenta a continuación, y cierra esta comunicación, (figura 19: composición de retrato fotográfico mediante photomontage; figura 20: fotografía antecedente de la composición; figura 21: ampliación de selección del cuarto superior derecho de la composición. Es fácil seguir la correspondencia entre las tres imágenes a través del elemento puntual que supone el ojo que aparece en cada una de estas tres figuras a la derecha en la imagen).



Figura 18

Delphinium, Karl Blossfeldt



Figura 19: composición mediante el programa *ArcSoft-Photomontage* de retrato fotográfico con *megacolección* interna de imágenes (compuesto por el autor de este ensayo sin especiales retoques).

²⁵⁷. Con *Photomontage*, sin embargo, no aparece tan fuerte como ocurre con *Cool360*, el gusto tecnoestético de la experiencia (hasta se puede «jugar analógicamente» con las obras resultantes de *Photomontage* alternando la visión entre la normal y aquella efectuada con los ojos ligeramente bizcos).



Figura 20: Fotografía antecedente de la composición con *Photomontage*
(fuente: autor del ensayo)

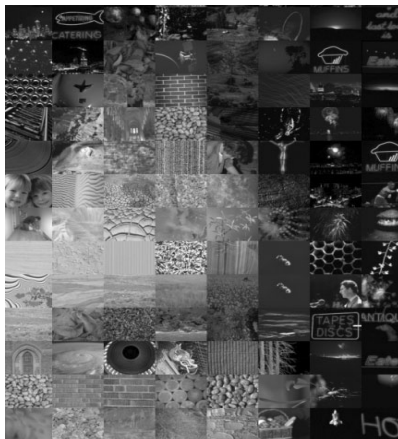


Figura 21: Ampliación de selección del cuarto superior derecho de la composición

Tanto los creadores Michals y Blossfeldt, como los programas informáticos *Ulead-Cool360°* y *Arcsoft-Photomontage*, operan a través de estrategias y acciones en que la fotografía se enroca detrás de la fotografía para defenderse del jaque de la propia fotografía. Y ello en la partida del arte, o la «contienda» entre mundo e individuo, sobre el tablero inmaterial de la representación. Pero puntualicemos: como ya hemos visto, un programa informático no puede tener la condición de autor.

Aunque sí la de «herramienta» de autor si, finalmente, resulta la emergencia del efecto –más allá de lo digital y lo analógico– como una oferta o poder del ERV con trascendencia identitaria. Respecto a esto, lo único que en última instancia nos aportan de nuevo las tecnologías digitales, en el dominio de la fotografía y de la representación, son nuevas formas de «jaque» y «enroque» ambas y entre cada una de ellas y sí misma. En suma, la posibilidad de nuevos poderes y ofertas de control del ERV.

BIBLIOGRAFÍA

- GANDÍA, Casimiro (1997): *Ibarrola en el interior del bosque 1989-1997*, Valencia, Sala Parpalló, Centre Cultural la Beneficència, Diputació de València.
- IVEI (EDS.) (1993): *Duane Michals. Fotografías 1958-1990*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, Colección «Imagen», 27.
- MONTAIGNE, Michel de (2001): *Ensayos I*, Madrid, Cátedra.
- PAQUET, Marcel (1994): *René Magritte, 1898-1967, El Pensamiento Visible*, Colonia, Benedickt Taschen Verlag GMBH.
- TASCHEN, Benedikt (ed.) (1994): *Karl Blossfeldt, fotografía*, Colonia, Taschen Verlay GMBH.