

[representar]

Marta Hernández Cuenca

experiencia visual.² No solo hemos aprendido una forma nueva de ver sino una forma más rápida de entendimiento y recepción de la información a través de las imágenes. Las imágenes tienen ahora un valor distinto al que tenían antes –más efímeras, menos eternas–, con la invención de la fotografía y los medios de reproducción ya se adivinó este cambio. Walter Benjamin ya lo advirtió en su texto sobre la reproductividad técnica.

En consecuencia a este cambio de percepción de lo visual las imágenes que fueron creadas en el pasado son vistas ahora con un significado diferente al que se hicieron. Aún así, ese cambio de significado en la visualización de una imagen –también se puede aplicar a como vemos un monumento de otro siglo– tiene que ver con cómo vemos como espectadores, con cómo visualizamos y reinterpretamos lo que ya está hecho. Sin embargo, quisiera centrar el punto de atención de este texto en la mirada como creador y no como espectador, entender la mirada como elemento de construcción de la representación de imágenes, concretamente de las artísticas. Intentar responder a qué pasa en el proceso de elaboración de una imagen, qué ocurre para que el resultado de una representación sea ese y no otro, qué hay previo a ese resultado. Pero antes de contestar a estas cuestiones, me gustaría distinguir entre los verbos *interpretar* y *reinterpretar* refiriéndome con el primero al acto creativo –interpretación de la realidad– mientras que con el segundo única y exclusivamente a la acción de mirar como espectador –reinterpretación de la interpretación de la realidad. Dicho esto, los factores que afectan en la interpretación son semejantes a los de la reinterpretación. Todos ellos tienen que ver con la experiencia y vida de un individuo: lo que le rodea, su naturaleza, tiempo y tiempo vital, pensamiento y cultura; son las cosas que alteran y condicionan cómo se lleva a cabo una interpretación y reinterpretación de una realidad. Por eso, debido a que la configuración de la realidad es diferente para cada individuo, la imagen cambia dependiendo de quién está detrás de ella –o delante, en el caso del espectador–. Foucault llega a plantear que es la mirada del artista la que constituye el propio objeto que mira, el pensamiento ontológico sobre lo que existe y como se constituye. Según él, los mecanismos de percepción nos hacen ver el objeto de una forma concreta y se pregunta si realmente en el acto de mirar miramos lo que ya

² *Op. Cit.* p. 20

existe o si estamos construyendo en ese preciso instante con nuestra propia mirada, configurando nuestra propia realidad. *Toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.*³ Foucault propone analizar las condiciones de la posibilidad de objeto y de realidad que constituye un sujeto dentro de la naturaleza de objeto, lugar y subjetividad del que mira.

Según la teoría de la representación y del conocimiento –desde el punto de vista epistemológico– en la representación objetiva de la realidad, la persona que representa debe desprenderse de todos sus conocimientos sobre los objetos para alcanzar la verdadera realidad que se esconde bajo su mirada. *Lo que sabemos afecta al modo en el que vemos las cosas.*⁴ El saber almacenado impide, en cierta medida, poder mirar la verdad. Tenemos que perder esas imágenes icónicas que nos hacen saber que una *silla* es una *silla* para poder representar esa *silla* concreta y no la imagen de una *silla* cualquiera. Así, en el conocimiento de la realidad tenemos a un sujeto que conoce y un *ente* que es reconocido. Pero, el *ente* no es mas que un mecanismo, una herramienta para llegar al conocimiento y necesita que el pensamiento del sujeto lo encasille, permitiendo así, entender lo que es. Un objeto llega a ser lo que es porque tiene ciertas características que lo van clasificando hasta llegar a ser definido como una cosa y no otra. Volvamos a la silla, la *silla* es *silla* porque tiene cuatro patas, un asiento y un respaldo, pero si no tuviese respaldo, sería un taburete, o, si se quiere tómesese de ejemplo lo que le pasó a John Berger cenando una noche con unos amigos:

*Bogena y Robert y su hermano vinieron a cenar porque era el Año Nuevo ruso. Sentados a la mesa, mientras ellos hablaban en ruso, intenté dibujar a Bogena. No era la primera vez que lo intentaba. Nunca lo consigo, porque su cara es muy cambiante y yo no puedo olvidar su belleza. Y para pintar bien tienes que olvidar eso. Se fueron mucho después de media noche. Cuando estaba haciendo el último intento, Robert dijo: Esta es tu última oportunidad esta noche, ¡venga, John, dibújala, demuestra que eres hombre, y dibújala!*⁵.

Así, para representar un objeto cualquiera bastaría con dotarle con ciertas características comunes a ese objeto, sin embargo, para llegar a la realidad del

³ BERGER, J. *Modos de ver*, p. 6

⁴ *Op. Cit.* p. 5

⁵ BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. p. 44

objeto, el artista debe desaprender y olvidar, mirar, ver, atender a su cambio, observar, entender al objeto en cuestión. Al igual que Berger tuvo que desprenderse del concepto de *belleza* para poder llegar hasta la *Bogena*, todo artista debe ser capaz de ver más allá y dejar atrás la pluralidad y lo icónico. Por tanto, en el acto creativo, la mirada del artista es lo primordial y no únicamente el supuesto talento que pueda poseer; la sensibilidad del artista por querer entender el mundo que le rodea y querer mostrarlo a los demás como lo ve es lo que configura la imagen artística.

Y una vez que tenemos la representación, comienza su reinterpretación. Las condiciones visualización de la realidad repito, cambian constantemente, son históricas y contingentes y esta contingencia de la mirada afecta tanto a la hora de la creación como de la reinterpretación de lo ya creado. No existen dos periodos de la historia en los que se mire igual y por tanto, la representación de una imagen que perdure en el tiempo se independizará para dejarse ver con los ojos de otros. La imagen no desaparecerá sino que cambiará. En este juego de la mirada no existe la pasividad visual, siempre hay un trabajo de inspección. Quizá en la primera impresión sensible haya cierto descontrol de la consciencia y que los primeros segundos de la visualización superen al conocimiento dejando libertad a la imagen para que ésta hable, que en ese tiempo seamos libres y no estemos condicionados por el saber. Que no se nos diga cómo leer lo que vemos, que no se nos diga cómo mirar. Pero, inevitablemente nuestra humanidad y nuestro conocimiento del mundo nos acaba influyendo. Las imágenes pueden devenir, desprenderse de los signos, los significantes y el significado pero siempre estarán sujetas de algún modo a lo que ya conocemos. La imagen representada por tanto, podría explicarse como la mezcla entre la mirada del creador, la mirada del espectador y los contextos histórico culturales que rodean a cada individuo. Una misma imagen por tanto no solo cambia dependiendo de los ojos que la miren sino también del dónde, cuándo y por qué se mire. Entra en juego la experiencia personal y la temporalidad. La mirada nunca es totalmente objetiva porque reconocemos al objeto –al génesis–, a través de una serie de operaciones históricas, culturales y personales de las cuales emerge aquello a lo que llamamos y aceptamos como realidad. Mirar es, por tanto, mucho más que una simple recepción física.

Mirar

*ver, observar, ojear, otear, contemplar, atisbar, descubrir, divisar, vigilar,
acechar, avizorar, examinar, curiosear, fisgar
pensar, reflexionar, juzgar, considerar
apuntar, ~~dirigir, encañonar~~
apreciar, estimar, admirar, valorar
atender, ~~cuidar~~, velar, ~~proteger, amparar~~
atañer, concernir, tocar, pertenecer
~~lindar, dar~~, limitar*

El ejercicio de ver es mirar y tampoco es el de solo mirar, la visión no es una percepción plana ni continua. Cuando observa no ve, ni mira, solo observa. Cuando mira, ve, pero cuando ve, no implícitamente mira.

Ver, mirar,
observar, plasmar
Ver, juzgar, observar, ver volver a ver
Ver, plasmar, mirar,

VER DE
NUEVO

* * *

Debemos entender y comprender la mirada como un elemento de creación de imágenes. Entender la mirada como una herramienta de construcción que interpreta la realidad y es capaz de captarla a través de la subjetividad del individuo que lleva a cabo la representación. Entender la mirada como el espacio de recepción de lo real donde se atrapan las cosas y se les da un valor mágico, donde cobra vida lo inerte, donde nace y muere la belleza, donde encontramos y transformamos el mundo. En la mirada es donde vive la creación. Ahora bien, dentro del campo de la visión hay cosas que vemos y cosas que son imperceptibles para la vista. De este modo, la imagen se construye por lo que vemos pero también tiene en cuenta lo que dejamos fuera de la visualización.

Por esa razón, siempre podemos ver las cosas de otro modo cómo si se tratase de algo nuevo. Así, cuando pensamos haber descubierto algo que no existía nos equivocamos ya que, que no hubiésemos visto algo, no significa que ese algo no estuviese ya allí donde habíamos mirado antes. Simplemente eso había sido ignorado por nuestra mirada, nuestro interés había estado en otra parte y ahora ha puesto su foco ahí haciéndonos pensar que es nuevo. Es como cuando entramos a un museo –por segunda vez– y vemos piezas que en la primera visita habían pasado desapercibidas por nuestros ojos. *Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Solamente vemos aquello que miramos.*⁶ Por esta razón, la visualización se constituye tanto por lo que dejamos entrar como por lo que no; lo visible frente a lo invisible.

Gracias a esta característica de la mirada, siempre se pueden ver las cosas de otra manera y del mismo modo que en el acto de mirar hay cosas que quedan excluidas –invisibles–, ocurre lo mismo cuando llevamos a cabo una representación. Cuando se crea una imagen hay información que aparece y otra que desaparece dependiendo de lo que haya pasado durante el proceso de *mirar*. Es aquí donde reside y se crea el interés artístico real, porque cuando algo se

⁶ BERGER, J. *Modos de ver*, p. 5

invisibiliza en la representación, ese algo sigue estando ahí aunque sea de forma invisible, ese algo simplemente va más allá de lo que se deja ver.

El cuadro de *La familia de Felipe IV*, más conocido como *las Meninas*, considerado una de las obras maestras de la Historia del Arte, mantiene su atemporalidad y validez artística porque Velázquez supo entender lo que recibió de la realidad. Su valor actual no tiene nada que ver con lo pictórico, a pesar de la maestría del pintor, sino con la mirada, mirada que el pintor supo captar y mantener en el tiempo. La imagen representa una representación en un espacio de tiempo infinito, el maestro pinta su realidad y lo que ve, pero lo que queda sobre la tela no es la realidad en sí misma sino la mirada de quien miró y participó en esa escena. *Velázquez lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no haya dado aún la primera pincelada. (...) Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada*⁷. El artista plasma la propia atemporalidad dentro del cuadro en cuanto a que no sabemos el nivel de acabado de la pintura que se esconde, así, como realmente no sabemos qué se está representando, no sabemos si el cuadro sigue en blanco, si es un proceso del cuadro que vemos o si guarda algo inesperado.

El cuadro acaba dependiendo del espectador, que debe averiguar el enigma que solo el pintor conoce. *En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo expresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta*⁸. Y puesto que el espectador es continuo, la pintura también lo es; el cuadro pasa a depender de las miradas, del tiempo, de cada persona y su experiencia. *Cuanto más imaginativa es una obra, con más profundidad nos permite compartir la experiencia que tuvo el artista de lo visible*.⁹ Y a pesar de que la imagen de las *Meninas* parece compositivamente imposible –por los tiempos de posado, la disposición del espacio y sobre todo por la situación del espejo en relación a los monarcas con el artista–, a pesar de poder ser una imagen irreal y por tanto inexistente, la tomamos como verdadera simplemente por su credibilidad como imagen. Nos la creemos a

⁷ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. p, 13

⁸ *Op. Cit.* p, 15

⁹ BERGER, J. *Modos de ver*, p. 6

partir de unos códigos que aparentemente corresponden con lo que podría ser real. *Lo aceptamos en la medida en que corresponde a nuestra observación de las personas, los gestos,...*¹⁰ Aceptamos por tanto realidades que solo existen dentro de la representación. Y si aceptamos también e imaginamos que Velázquez nos está representando a nosotros –al espectador–, aceptamos que se esta retratando una sucesión de tiempo, un retrato de la Humanidad desde la creación de la pintura hasta ahora. Y comprobamos, que se puede representar ese concepto físicamente inexistente de la realidad que es el tiempo. Además, si imaginamos que el espectador está en ese lienzo, comprobamos también que, a través de la representación de la mirada del pintor que mira y retrata, aparece en la imagen algo que aún no existe para él: nosotros.

En cualquier caso, lo más interesante del cuadro de Velázquez es la imagen que esconde el lienzo: *el cuadro está vuelto de espaldas; sólo puede percibirse el reverso con el inmenso bastidor que lo sostiene. (...) caja virtual que proyecta hacia atrás la superficie que está por pintar.*¹¹ Proyectamos. Imaginamos a través de lo que en teoría Velázquez tiene a la vista. Las pupilas de sus ojos podrían quizá reflejar la imagen que nos oculta. *Su taller oscuro, su rostro claro son mediación entre lo visible y lo invisible: surgiendo de esta tela que se nos escapa, emerge de nuestros ojos. (...) visible para él sin sombras ni reticencias.* Reina en el cuadro un umbral de dos dos visibilidades incompatibles porque si Velázquez no se mostrase a sí mismo, no entenderíamos el lienzo oculto como la imagen de la misma representación pero ahí está y esto, hace que entendamos el lienzo vuelto como la imagen de lo que vemos en el propio cuadro. Pero, ¿qué hay realmente en ese lienzo? (...) ¿cómo podríamos evitar ver esta invisibilidad que está bajo nuestros ojos, ya que tiene en el cuadro mismo su equivalente sensible, su figura sellada? En efecto, podríamos adivinar lo que el pintor ve, si fuera posible lanzar una mirada sobre la tela en la que trabaja; pero de ésta solo se percibe la trama, los montajes en la línea horizontal y, en la vertical, el sostén oblicuo del caballete.¹² No lo sabemos, imaginamos la imagen. *La tela invisible: así como ésta, dando la espalda a los espectadores, se repliega contra el cuadro que la representa y forma, por la superposición de su revés, visible sobre la superficie del cuadro portador, el lugar –inaccesible para nosotros–*

¹⁰ BERGER, J. *Modos de ver*, p. 8

¹¹ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. p. 13

¹² *Op. Cit.* p. 14

donde cabrillea la Imagen por excelencia. La imagen abierta a la imaginación, lo que no vemos porque no podemos ver de ninguna de las formas, lo que Velázquez no nos muestra es una imagen por excelencia. El potencial de la imaginación tiene la capacidad representativa en la filosofía y en la estética moderna, así como en el arte y permite rozar los límites éticos de la representación: el dolor, la pérdida, la ausencia, en definitiva: lo sublime, no tiene una imagen en sí misma y no puede mostrarse como tal, pero puede encontrarse la forma de encontrar una imagen en la que estén implícitos. La imagen que no existe se hace visible gracias a la representación de lo que sí está. La invisibilidad se representa con lo que oculta lo visible, con la omisión. *El juego de la representación consiste (...) en una superposición inestable, a estas dos formas de invisibilidad.*¹³

Con este ejemplo del cuadro de *las Meninas* lo quiero decir es que al igual que ser la imagen artística es capaz de mostrar lo que se ha dejado fuera del campo de la visión, también puede captar lo físicamente invisible dentro de la propia realidad. (...) *la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto.*¹⁴ De esta forma, cuestionarnos si realmente existe lo irrepresentable o por el contrario, sí somos capaces de relacionarnos con esa incapacidad a través de la propia invisibilidad en la representación haciéndola visible dentro de su propia inexistencia.

(...) *las imágenes se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente.*¹⁵

La invisibilidad permite mostrar lo que impresiona a la visión, lo abstracto y sensible; sentimientos que se perciben de forma subjetiva a través de la realidad pero que no tienen una imagen real en sí misma y sin embargo, aparecen en la representación. Porque la imagen artística es capaz de ir más allá de la vista; lo artístico va más allá de la percepción y descripción de los sentidos; *“La condición previa de la imagen es la vista”.* Decía Jamouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: *“Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu”*¹⁶.

¹³ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. p, 18

¹⁴ BARTHES, R. *La cámara lúcida*. p, 136

¹⁵ BERGER, J. *Modos de ver*, p. 6

¹⁶ BARTHES, R. *La cámara lúcida*. p, 104

Aquello que no está pero tampoco deja de estar aparece dentro de la representación como un aro de luz: lo espectral. Tiene relación con el tiempo, la memoria o la muerte. El deseo, la rabia, el miedo, la compasión o el anhelo dirá Berger. *El trabajo de fotógrafos contemporáneos como Cindy Sherman, David Wojnarowicz y Christian Boltansky, hace que la fotografía resulte insoportable porque es algo sublime.*¹⁷

*Quizá ha llegado el momento de preguntarse algo que suena bastante ingenuo: ¿qué tiene en común toda la pintura desde el paleolítico hasta nuestros días? Toda imagen pintada anuncia algo. Lo que anuncia es: “Yo he visto esto” [...]. El esto se refiere a lo que está representado. El arte no figurativo no es una excepción [...]. La pintura es, en primer lugar, una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo. Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, la afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad. [...] El impulso de pintar no procede de la observación ni tampoco del alma, sino de un encuentro: el encuentro entre el pintor y el modelo aunque éste sea una montaña o un estante de medicinas*¹⁸.

Berger no quiere decir otra cosa que con la pintura, el artista, que es un creador, o, más bien un receptor, tiene que crear un vínculo con la realidad, entenderla, y sin ese entendimiento a la pintura le falta algo.

*Lo que intento traducir para ustedes es más misterioso, se enreda con las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones.*¹⁹ Los impresionistas plasmaban un momento de la realidad pero en ese momento residía todo un sin fin de emociones y sentimientos que el artista contemplaba con sus ojos y trasladaba haciéndolo visible en la pintura. La ambigüedad y la pérdida de información en una imagen hacen que sea más fácil representar conceptos abstractos del lenguaje, acercando, de este modo, la representación a los sentidos y a los sentimientos para mostrar una imagen de algo inexplicable: *por bien que se*

¹⁷ MIRZOEFF, N. Una introducción a la cultura visual, pág. 57

¹⁸ BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. p. 40-41

¹⁹ GASQUET, J. *Cézanne*

*diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice.*²⁰ Es interesante como Roland Barthes encuentra en la fotografía el *punctum*, esa revelación de lo oculto. En el *punctum*, dice, se crea un *campo ciego; es sutil más allá del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra.*²¹ Y aunque el atardecer de Monet no sea igual a sus ojos que al de cada espectador; aunque no exista una única forma de realidad y ésta sea inaccesibles de forma colectiva; aunque no se pueda interpretar lo emocional de forma colectiva a pesar de que haya individuos que coincidan en pensamiento y opinión. Aunque todo esto ocurra, aunque cada conexión con lo real sea única, personal e intransferible, aún así, somos capaces de entender ese misterio que se ha captado, que suspira, permanece y está presente en la representación.

Sin embargo, no creo que la acción creativa este basada en la búsqueda de esa representación de lo ausente sino que ésta aparece por si sola. *En realidad, el tema de esas pinturas no es el retrato de una joven o un mar encrespado o un ratón con una verdura: lo que representan es la participación.* Participación entendida como aproximación del pintor al modelo y viceversa; entendida como riesgo que asume el que maneja el pincel para alejarse de lo que conoce y adentrarse en algo desconocido por descubrir.

Y en un intento de llegar a ese descubrimiento, su mirada se fija en las anomalías y la inconcreción, esperando que esa esencia que configura lo que no vemos y que es invisible a nuestros ojos, aquello que se encuentra entre los límites del orden epistemológico y no esta catalogado se ilumine en la imagen. De esta participación, con suerte, nace ese extraño ser invisible. No creo que el pintor sepa con certeza lo que hace, creo que simplemente se deja arrastrar por el modelo haciendo que la participación sea posible. Porque, aunque se este representando cierto objeto de la realidad, esa realidad queda desprendida de sí misma para hacerse visible a los ojos del que la mira, para encontrarse en algo que va más allá del sujeto y del objeto; algo que no tiene nombre y que trasciende a los límites de lo real y que sólo se encuentra dentro de la representación. *No puedes creer lo que ven tus ojos, o más bien, por primera vez sí lo crees: una cosas inexplicable hecha de colores que las palabras no pueden*

²⁰ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. p, 19

²¹ BARTHES, B. *La cámara lúcida*. p, 109

*describir.*²² Esa cosa que ha aparecido dentro del cuadro, que no sabemos como se llama pero que identificamos, incluso, nos conmueve. Reconocemos ahí una especie de energía que nos traslada emocionalmente allá donde el modelo y el artista han estado. Lejos. Nos sentimos acogidos de algún modo en esa representación de la realidad que no tiene necesariamente que ser una imagen figurativa en absoluto. Esa cosa que desconocemos hace de la imagen una realidad más real que la realidad misma, es una autenticidad inexplicable que la imagen artística posee. Esa esencia de la que hemos venido hablando podría tratarse del *aura* del texto de Benjamin. Podría ser lo que hace al arte categorizarse como tal.

La hermana de David Hockney, según dice el propio Hockney, cree que en Dios es el aire, el espacio entre las cosas. De este modo, todo está enraizado o moviéndose en Dios. Es una idea muy cercana a la percepción de los pintores, ¿no te parece? No porque los pintores sean necesariamente creyentes, sino porque el espacio invisible es el que siempre están intentando pintar. Sólo el espacio (sea el tipo de espacio que sea, de Tintoretto a Morandi y de Morandi a Matta) puede dar unidad a sus trazos y manchas. [...] Roca, mar, arena, espuma, hierba, colina, sendero, horizonte, hechos uno por el espacio, se tornan en cada lienzo una sola criatura viva, con su propia voluntad, sus propios impulso, hábitos y latidos.

Todo es cuerpo. No porque la «naturaleza» esté viva, sino porque cada uno de tus parajes, cada lugar, ha sido afrontado, arrugado y escuchado, y después perseguido por ti, el pintor. [...] Vuelvo a mirar los cuadros—retratos, paisajes, naturalezas muertas, abstracciones— que has pintado a lo largo de cuarenta años, e intuyo en todos y cada uno esa “criatura” que tratabas de encontrar y de enseñarnos. Es una percepción retrospectiva. [...] La criatura-espacio que todos los pintores quieren atrapar...

Espacio (de una carta a Sven Blomberg), 1995

John Berger

²² BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. p. 26

Bibliografía

BARTHES, R. *La Cámara Lucida: Notas sobre fotografía*. Farrar, Straus and Giroux, 1981

BENJAMÍN, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*". Discursos interrumpidos I. Taurus. Madrid, 1990. [1972]

BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ed. Ardora, 1997

Cataratas. Artistas, monografías sobre el arte. Ed. Gustavo Gili, 2014

Modos de ver. Ed. Gustavo Gili, 2000.

Mirar. Ed. Gustavo Gili, 2001

DZIADOSZ, B., MACCABE, C., ROTH, C., SWINTON, T. *The seasons of in Quincy: four portraits of John Berger*. The Derek Jarman Lab, [Documental cinematográfico], 2016

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arquitectura de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, 1968

MEANA, J.C. *El espacio entre las cosas*. Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 2000

MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós Iberica, 1986

MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Ed. Paidós Iberica, 2003