

Fotografia Y Relato

Antonio Ansón

Espanha. Professor catedrático em Arte e Humanidades, com atuação na Universidade de Zaragoza e no Mestrado em Fotografia da Universidade Politécnica de Valência. Autor de romances, além de ensaios especializados em fotografia e história da arte. *Ojos que no ven. Sobre las palabras y las imágenes* (Cátedra, 2023) e *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea* (EXIT, 2020) são seus trabalhos mais recentes, além de obras como *Novelas como álbumes. Literatura y fotografía, El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia* (Cátedra), ou *Las palabras y las fotos* (editado com Ferdinando Scianna na PhotoEspaña). Entre suas obras de ficção narrativa estão: *Como si fuera esta noche la última vez, El arte de la fuga, El limpiabotas de Daguerre e Llamando a las puertas del cielo* (prêmio Cálamo e reeditado em 2024 com um estudo crítico de Ana Rodríguez Fischer). Publicou em revistas como Clarín, Fronterad, Luna Córnea, Revista de Occidente ou Ínsula, e comissariou exposições como Fe Blasco. *Por alegrías y disparates* (2024), *Masats/Buñuel en Viridiana* (2022), *Piedra papel tijera. Pedro Avellanad* (2013) e *Pitou. Emmanuel Sougez* (2008).
aanson@unizar.es

Fotografia e relato

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a história das imagens como elemento narrativo, com foco no conceito de DESLOCAMENTO como ideia-chave para a compreensão da transformação do significado e da forma das imagens ao longo do tempo. O argumento principal defende que as imagens, incluindo as fotográficas, mostraram um lugar ou significado para além das próprias imagens. Isso é verdade até o momento em que o visual renuncia à narração, e as imagens, e também as palavras, simplesmente querem ser iguais a si mesmas. É nesse momento que nascem os movimentos de vanguarda históricos, e é nesse momento que a história, a narração, tanto de palavras quanto de imagens, é substituída pelo discurso, entendido como um elemento que explica o significado de imagens e palavras para além de sua presença e materialidade. A arte conceitual exemplifica essa mudança de paradigma, na qual as obras de arte se tornam todas palavras, todo discurso, e o valor dos objetos cede lugar ao valor do sujeito que olha. A arte de fazer cede lugar à arte de ver.

Palavras-chave

Arte conceitual, Deslocamento, Fotografia, Vanguardas, Arte de ver

Photography and narrative

Abstract

This article proposes a reflection on the history of images as a narrative element, focusing on the concept of DISPLACEMENT as a key idea for understanding the transformation of the meaning and form of images over time. The main argument argues that images, including photographic images, showed a place or meaning beyond the images themselves. This is true until the moment when the visual renounces narration, and images, and words too, simply want to be equal to themselves. It is at this moment that the historical avant-garde movements are born, and it is at this moment that the story, the narration, both of words and images, is replaced by discourse, understood as an element that explains the meaning of images and words beyond their presence and materiality. Conceptual art epitomizes this paradigm shift, in which works of art become all words, all discourse, and the value of objects gives way to the value of the subject who looks. The art of making gives way to the art of seeing.

Keywords

Conceptual art, Displacement, Photography, Avant-garde, Art of seeing

Fotografía y relato

Resumen

El artículo propone una reflexión sobre la historia de las imágenes como elemento narrativo, en torno al concepto de DESPALZAMIENTO como idea clave para entender la transformación del sentido y de la forma de las imágenes a lo largo del tiempo. El argumento principal defiende que las imágenes, incluidas las fotográficas, mostraban un lugar o significado más allá de las propias imágenes. Esto es así hasta el momento en el que lo visual renuncia a la narración y las imágenes, y también las palabras, sólo quieren ser iguales a sí mismas. Es en este momento cuando nacen las vanguardias históricas, y es en este momento cuando el relato, la narración, tanto de palabras como de imágenes, es reemplazado por el discurso, entendido como un elemento que viene a explicar el sentido de las imágenes y de las palabras más allá de su presencia y de su materialidad. El arte conceptual viene a ser el epítome de este cambio de paradigma, en el que las obras de arte vuelven toda palabra, todo discurso, y el valor de los objetos cede el protagonismo al valor del sujeto que mira. El arte del hacer da paso al arte de mirar.

Palabras clave

Arte conceptual, Desplazamiento, Fotografía, Vanguardia, Arte de ver.

Cuántas veces hemos oído decir aquello de que una imagen vale más que mil palabras. Comenzaré por el final, una imagen no cuenta nada hasta que decidimos que cuente algo. Y ahora empezamos de nuevo.

En la historia de la comunicación de los seres humanos las imágenes han estado siempre asociadas a una banda sonora, implícita o explícita. Nunca hubo imágenes solitarias recreándose en ellas mismas. Esa banda sonora ha tenido un carácter religioso, mitológico, iniciático, literario, musical. En muchos casos tenemos constancia de su existencia, podemos ver y escuchar todavía hoy las palabras escritas o cantadas que acompañan la representación de esas formas que nuestros ojos identifican y reconocen. En la columna que el emperador Trajano hizo construir hace dos mil años identificamos los soldados, los caballos, los carros, los escudos, la batalla. Es difícil, sin la ayuda de una explicación, leer el relato visual que sube de forma helicoidal a lo largo de la columna, la conquista de la Dacia con un sinfín de detalles que se nos escapan porque carecemos de la competencia necesaria para entender lo que estamos mirando. Podemos mirar, pero no siempre leer. Para descifrar el significado de cualquier lenguaje hay que conocer sus letras y el modo en el que esas letras se combinan hasta construir una historia. Y en ocasiones ese lenguaje nos es ajeno. Podemos ver las palabras, pero no entendemos lo que dicen. No obstante, la narración sigue ahí.

Lo mismo sucede con los versos que decoran los muros de la Alhambra o el menú de la carta del restaurante chino de mi barrio. Esas palabras son pura imagen, sin significado. He tenido la ocasión de compartir frecuentemente estas experiencias visuales con jóvenes estudiantes árabes y chinos. Lo que para el resto de compañeros de clase no son más que formas caprichosas, a través de los ojos de esos estudiantes árabes y chinos las mismas imágenes se convierten en un poema de Ibn Zamrak o en arroz frito tres delicias. Para poder ver esas palabras que son imágenes necesitamos la ayuda de un intérprete visual. Se trata de imágenes mudas que esperan un ventrílocuo que las haga hablar. No tienen voz, pero sí la tienen, aunque no todos podamos escucharla.

Lo mismo sucede con el pórtico de la iglesia románica Saint-Trophime en Arlés o la capilla Sixtina. El pórtico de Saint-Trophime narra el Apocalipsis de San Juan. La capilla Sixtina es un espectacular tebeo que narra la historia de mundo, desde sus orígenes

hasta el día del juicio final. La educación cultural católica permite reconocer, o atisbar al menos, trazas de esos relatos como si el espectador llevara implantados en el cerebro unos subtítulos o una audioguía completa de turista cultureta que le permite identificar algunos de los actores más famosos. De otro modo, es necesario hacer un esfuerzo de arqueología visual para entender el relato de esas imágenes.

Pero podemos remontarnos todavía más en el tiempo. El bisonte de Altamira, la cueva de las Manos en Patagonia, las venus de Willendorf o los petroglifos de los hombres-perro en el desierto libio no estaban allí para decorar el saloncito donde recibir a las visitas un domingo por la tarde. Suponemos que cumplían una misión, les sospechamos un propósito iniciático, mágico, religioso. Indescifrable. Es imposible afirmar con certeza que contaran esto o aquello. Pero la historia está ahí. Hermética, intrigante.

Todas esas imágenes no nacieron para ser imágenes, o al menos para ser única y exclusivamente imágenes, sino para ir más allá.

Otras veces los subtítulos vienen incorporados con la propia obra visual. Dante sostiene en su mano izquierda un ejemplar de su *Divina comedia* con los célebres versos del *Infierno* en el cuadro que Domenico di Michelino pintó hacia finales del siglo XV. Ghirlandaio recurre a Marcial para enaltecer la belleza en el retrato de Giovanna Tornabuoni.

El primer fotolibro de la historia de los libros de fotografía, *The Pencil of Nature*, no contiene únicamente fotografías, sino textos que, lejos de explicar nada, interactúan con las planchas de Talbot.

Las filacterias barrocas tienen un cometido más que ornamental, comparable con los comentarios que se añaden a los cientos de miles de instantáneas de los zapatos nuevos que acabo de estrenar o los insuperables espaguetis a la carbonara que me estoy comiendo que circulan en las redes sociales. Y qué decir de los escritos que acompañan las construcciones imaginarias de Jean-Jacques Lequeu o los grabados de Goya, enigmáticos, misteriosos.

Todas estas imágenes nos arrastran a otro lugar que no son las imágenes. En el *Nacimiento de Venus* vemos una joven a la que incordian sus amigotes con soplos

mientras toma el sol en la playa y su amiga del alma se solidariza acudiendo en su ayuda con un pareo. Botticelli albergaba la frívola pretensión de poner en escena las metamorfosis de Ovidio, donde los amigotes resultan ser Céfiro, dios del viento, y Cloris, diosa de las flores, la amiga enrollada que sujeta el pareo, la personificación de la primavera, y la chica tomando el sol no es otra que Venus sobre una concha, símbolo de la fertilidad. Todo esto lo cuenta la audioguía, porque las hordas de turistas que fotografían el cuadro sin *flash* no lo saben. Miramos, pero no sabemos. Para leer la historia que cuenta Botticelli necesitamos que nos echen una mano.

Lo mismo sucede con las *Tres Gracias* de Rubens o *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix. No se trata de mujeres desnudas, no, en absoluto, aunque puedo asegurar que en mi juventud tardofranquista este tipo de imágenes eran el motor de convulsas pulsiones eróticas. Las circunstancias no daban para más, hasta que llegó la pornografía de charanga, platillo y bombo.

En la historia de la comunicación de los seres humanos ocurre, por tanto, un movimiento de traslación desde lo que miramos hasta lo que vemos o podríamos ver. Los que pintaron el bisonte de Altamira o las manos de la Patagonia lo tenían claro. El común de los espectadores que no son catedráticos, o como poco licenciados en historia del arte, y a veces ni por esas, tenemos que pagar la audioguía si queremos visitar el museo con una visión comprensiva. En términos visuales, podemos decir que somos analfabetos funcionales. Podemos leer pero no entendemos lo que estamos mirando. Para comprender se necesita la visión, como explica el inuit en el anuncio de PlayStation 2 de Kevin Thomas, “to see that place you don't need eye sight, you need visión”).

La máquina más poderosa para la comunicación que existió y existe es la simbiosis entre imagen y palabra, y el epítome de esa simbiosis es el emblema como modelo inventado por Andrea Alciato en el siglo XVI, una combinación entre *pictura*, *lema* y *declaratio*, tres elementos presentes hoy en los periódicos o la publicidad. Un titular, una imagen y un texto explicativo.

También en el ámbito de la literatura tiene lugar un desplazamiento de lo que está escrito a lo que podemos leer. Cuando François Villon se pregunta “où sont les neiges d'antan” no se está quejando de la falta de nieve en Formigal para ir a esquiar el fin de semana, ni tampoco Dante habla de un viaje a la selva del Paraguay cuando escribe que

“nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura”. Los dos aluden al paso del tiempo, de la vida, de envejecer y de las dificultades a las que nos tenemos que enfrentar en esa vida que es la nuestra. Se trata de figuras literarias. Todas las figuras literarias ponen en marcha un movimiento de traslación, del aquí a otro lugar. Puede decirse que la historia de la comunicación se fundamenta en su totalidad, desde su origen con los primeros signos hasta un cierto momento que señalaré enseguida, en la figura literaria. Los hombres-perro del desierto de Libia son una prosopopeya en donde el animal, aunque no sepamos la oscura razón, cobra imagen humana. Al contrario, en el *El nacimiento de la primavera* se trata de una personificación. Y *La libertad guiando al pueblo* es una metáfora de la lucha por la libertad. No hay un manual de instrucciones con la clave del sentido ni un GPS que nos lleve hasta la explicación. La narración está ahí dentro. El objetivo último de imágenes y palabras es llevarnos hasta allí, precisamente. Desplazarnos de aquello que vemos a otro lugar.

Llegado cierto punto, sin embargo, imágenes y palabras se dan la espalda. Las imágenes ya no quieren, bajo ningún concepto, contar historias. Y las palabras también se niegan a ser el relato de nadie. En el momento que tiene lugar esa renuncia, esa separación entre imagen y relato, cuando las imágenes quieren ser sólo y nada más que imágenes, y las palabras únicamente palabras, nace el arte moderno.

Cuando van Gogh pinta los retratos de Joseph Roulin no tiene el menor interés en hacer un retrato al cartero de Arlés. A van Gogh le es indiferente el cartero, aunque no Jean Roulin, desde luego. Pierre Michon imagina maravillosamente esa relación en *Vie de Joseph Roulin*. Van Gogh quiere pintar la pintura. Por eso repite una y otra vez el mismo retrato, poniendo cada vez en escena la propia pintura. Van Gogh hace el retrato de la pintura, no necesita al personaje. Van Gogh no tiene nada que contar porque lo único que cuenta para él en ese momento es la materia pictórica. Lo mismo le da hacer el retrato del cartero que el de una silla o el de un girasol. No hay traslación porque el mensaje lo tenemos delante, como explicó McLuhan. El punto de interés en este caso nace de la pintura y se queda en la pintura.

Las vanguardias son la materialización de una autarquía visual. Si en el *Nacimiento de la primavera* suprimimos al dios Céfito y la ninfa Cloris, ¿qué nos queda? *Nave nave moe*, de Gauguin. Hay el mismo mar, y la playa y unos personajes pero no hay desplazamiento a una narración mitológica que no sean la forma y el color. Podemos

imaginar que *Las tres gracias* de Rubens dejan de ser las hijas de Zeus, para convertirse en *La danza* de Matisse. Y así sucesivamente. Las manos de la Patagonia abandonan la magia y Claude Viallat las transforma en *Suports surfaces*. Henry Moore en 1957 hace otro tanto con la venus de Willendorf. Y si la columna Trajana deja de relatar la conquista de Dacia por las tropas romanas se transforma en la columna sin fin de Brancuși o las de Buren en el Palais-Royal. Una imagen sin relato habla de la forma, del espacio, del movimiento, del color. Son imágenes que se dicen a si mismas.

Tampoco la literatura se quedó atrás. Como decía más arriba, las palabras descubrieron que tenían también una presencia material más allá de su dimensión semántica. Ya no necesitaban contar nada para decirse. Si a la palabra le suprimimos el relato, nos queda su música y su forma. Así nacen la poesía fonética y la poesía visual. Los poetas fonéticos, los dadaístas del Cabaret Voltaire en primer lugar, estaban convencidos de que la materia sonora de las palabras era capaz por si misma de transmitir un significado. Por otro lado, el primero en señalar que el poema tenía una dimensión visual fue Mallarmé con su célebre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Así el libro se transforma en objeto poético, y la palabra en dimensión gráfica, que continuó con la primera vanguardia en poetas como Albert-Birot o Pierre Reverdy, que era precisamente impresor, y por supuesto, los futuristas. *Zang Tumb Tumb* de Marinetti resume ambos aspectos del lenguaje, el gráfico y el sonoro, y el "*Imbullonato*" de Depero es una síntesis de expresión gráfica y discurso teórico. Más tarde llegarán el letrismo y la poesía concreta.

Ya Kuleshov dejó claro a principios del siglo XX que una imagen es un espacio vacío que cobra sentido y significado cuando se le parasita un elemento catalizador como un título (Paul Nougé y Magritte) o bien otra imagen (Eisenstein y el montaje de choque). Así lo puso en práctica John Baldessari en *Prima Facie*, para dejar bien claro que a una imagen podemos hacerle decir cualquier cosa, significados contradictorios y opuestos hasta anular por completo su capacidad comunicativa. Aunque no fue Kuleshov el primero en descubrir que dos elementos que nada tienen que ver entre si dispuestos uno junto al otro hacen que aparezca otra cosa, algo distinto que nada tiene que ver ni con el uno ni con el otro. El conde de Lautréamont, que no era conde y casi ni francés, fue el primero, a finales del siglo XIX, en definir la belleza en sus *Cantos de Maldoror* como en el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa

de autopsias. Esa fórmula, que es la base y levadura del lenguaje moderno, fue copiada y repetida por todos los movimientos artísticos de vanguardia hasta hoy mismo, desde el cine a la publicidad.

Con un poco de retraso, también la fotografía deja de contar historias. Renuncia a llevarnos a ningún otro lugar que no sea la propia fotografía como objeto visual. La imagen fotográfica quiere ser únicamente igual a sí misma. Expresión de sí misma. Sin otro referente que el soporte fotográfico que tenemos delante. Sin relato. Y de este modo hacer realidad su viejo sueño de convertirse en una obra de arte por derecho propio. A tiempo completo. Este punto de inflexión tuvo lugar en 1937 con la exposición de Beaumont Newhall en el MoMA, y más tarde confirmó su alternativa en la misma plaza con Edward Steichen, que devolvió los trastos de matar en 1955 tras una faena extraordinariamente moderna y rompedora, muchísimo más que las exposiciones fotográficas que han seguido después, encorsetadas cada vez más en el síndrome del paspartú.

Desde sus primeros pasos la fotografía ha defendido su vieja reivindicación como arte frente a la fotografía como documento, ese mal de ojo que Baudelaire le echó encima, aunque para Baudelaire, en realidad, la fotografía no era el problema sino la estética naturalista. Por otra parte, todo aquello que aparentemente más denostaba el poeta, terminó convertido en el elemento más poderoso de la fotografía como vehículo de comunicación, es decir, su valor como documento, junto con la práctica doméstica y su narración en el álbum de familia suplantado hoy por las redes sociales.

En realidad, este recurrente debate entre fotógrafos artistas y fotorreporteros, es decir, entre fotógrafos iconoclastas y fotógrafos iconóduos, es mucho más antiguo. Para entender las raíces históricas de este debate irresoluble nos tenemos que remontar al año 787. En la ciudad de Nicea se celebró un concilio en el que se debatió duro sobre el estatus de icono o idola que subyace en toda imagen (queda muy semiótico, la verdad, muy Roland Barthes). Para los fotógrafos iconoclastas, una fotografía es "idola", es decir, una representación falsa y mentirosa castigada por la ley divina desde que Moisés bajó del monte Sinaí y se cabreó una barbaridad cuando se encontró con el pueblo elegido adorando al becerro de oro. Lo que Moisés se baja tras el *meeting* con Dios son las tablas de la Alianza, que según cuenta el libro sagrado las hizo añicos estampándolas histérico contra el suelo por culpa del cabreo, y donde

ponía bien clarito “no te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra”. Así ha sido para judíos, cristianos y musulmanes, por eso los muros de las sinagogas y las mezquitas todavía hoy no tienen imágenes y están decorados con palabras, porque Dios es Verbo.

Hasta que llegaron los fotógrafos iconódulos y, mediante un habilísimo argumento teológico sustentado en la idea de encarnación, consiguieron llevarse el gato al agua y permitir que se pudiera rezar ante las imágenes sin cometerlo en idolatría, y por la misma regla de tres llenar los museos de occidente con obras de arte. El Icono, frente a la falsedad y la mentira del Idola, no es otra cosa que la encarnación del prototipo del que proviene, es decir Dios, es decir, la Realidad. Para entendernos, una imagen fotográfica no es la realidad, y nuestras oraciones no están dirigidas al objeto, cosa que sería idolatría y daría la razón a los iconoclastas, sino a la fuente origen de esa imagen. Dios, para tener visibilidad, decide hacerse hombre y encarnarse en Cristo, volverse carne, cuerpo, para que pudieran verlo y tocarlo, y si no que le pregunten al santo Tomás. Tener cuerpo, ser visible, es sucumbir al tiempo. Y el precio que Dios ha de pagar por hacerse visible entre los hombres no es otra cosa que la muerte. Por esa razón, y no por otra, la fotografía, como soporte, despierta una emoción que ningún otro medio de expresión en la historia de la humanidad ha tenido jamás. Porque cada vez que miramos una fotografía está siendo de nuevo. Las fotografías ocurren siempre en presente y por eso nos conmueven sin remedio, porque son la encarnación presente de lo que todavía es. Por eso los fotógrafos iconódulos defienden a capa y espada que las imágenes, sin ser verdad, guardan un vínculo con la realidad que las hace ciertas gracias al misterio de la encarnación.

Con las vanguardias el relato es sustituido por el discurso. Las imágenes ya no cuentan nada, se sustentan sobre un proyecto. El poema de Mallarmé es la puesta en práctica de un intrincado y oscuro discurso teórico expuesto por él mismo sobre las raíces musicales de la palabra y su expresividad visual. El cubismo es una especulación teórica sobre el tiempo y el espacio. Los “ismos” desde finales del siglo XIX son el ejemplo de una argumentación teórica, hasta alcanzar su máxima expresión en el arte conceptual, donde sólo queda el discurso. De entre todos los movimientos de vanguardia, el futurismo fue el más ambicioso, porque no se conformó con apropiarse

del arte y de la literatura, sino que aspiraba a ser un discurso total, además de totalitario, en el sentido político del término. El futurismo revolucionó todos los espacios expresivos de la sociedad, desde la arquitectura hasta la cocina, la política, la moda, la literatura, el cine, la fotografía, la escultura, la cerámica, la música, y se asoció con la industria impulsando el diseño gráfico y la publicidad. Bruno Munari es un resumen de ese abanico pluridisciplinar.

Cuando las imágenes se quedan sin relato, han de echar mano de un discurso que las amarre y les proporcione un sentido que les impida ir a la deriva. Por eso hay tantas exposiciones de arte contemporáneo que resultan incomprensibles sin su correspondiente manual de instrucciones. En la evolución de las vanguardias el discurso ha cobrado tal protagonismo que las obras terminan convertidas en comparsa y justificación de aquello que pretenden argumentar. Los ejercicios de estilo envejecen mal. Al surrealismo, especialmente al literario, se le han roto las costuras. La novela experimental de los años setenta y ochenta es insufrible. A la fotografía modernosa de esos mismos años se le han caído los palos del sombrero. La semiótica, el discurso semiótico, que ha hecho las delicias de tantos artistas y comisarios, es impenetrable, correoso, inservible, y sobre todo aburrido.

Cuando imágenes y palabras se dan la espalda, en el momento que renuncian ambas al relato, y sólo quieren ser imágenes y palabras, caen en el ensimismamiento y corren el peligro de volverse mudas. Insignificantes, es decir, como diría un formalista de la vieja escuela, carentes de significado.

Las imágenes nunca son lo que parecen, sino que nos llevan a otro lugar, más allá de lo visual, donde la cosa que miramos empieza a contar, a valer... más de mil palabras.

Referencias

- ANSON, Antonio: *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la Guerra Civil en la fotografía española*. Madrid, EXIT, 2020.
- *El ruido y la lira. Poetas franceses performers*, Zaragoza, Eclipsados, 2012.
- *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Madrid, Cátedra, 1994.
- BAETENS, Jean : *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.
- BELTING, Hans: *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2004.
- BROUTIN, G-P, COURTAY, J-P., GILLARD, J-P., POYET, F. : *Lettrisme et hypergraphie*, Paris, Editions Georges Fall, 1972. (Col. BibliOpus).
- CARRIEDO LOPEZ, Lourdes y REBOUL, Anne-Marie (eds.): *Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas*. Bruselas, Peter Lang, 2018.
- CHRISTIN, Anne-Marie : *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris, Flammarion, 1995.
- DE COZAR, Rafael: *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenia Literario*. Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.
- DE NAEYER, Christine: *Paul Nougé et la photographie*, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1995.
- ESQUIROL, Josep M.: *El respero a la mirada atenta. Una ética para la era de la ciencia y la tecnología*. Barcelona, Gedisa, 2006.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Ut poesis pictura: poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988.
- GOMBRICH, E.H.: *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona, Elba, 2013.
- MANGUEL, Alberto: *Reading pictures. A History of Love and Hate*. Toronto, Knopf, 2000.
- MILLÁN, Fernando (comisario): *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Artium, Museo Patio Herreriano, Ediciones la Bahía, 2010.
- MILLÁN, Fernando, GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (eds.): *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid, Alianza, 1975.
- MONTALBETTI, Mario: *Cajas*. Madrid, Libros de la resistencia, 2018 (2012).
- MONTALBETTI, Mario, CAMNITZER, Luis: *Ideas en torno a la fotografía contemporánea*. Lima, Meier Ramirez, 2019.
- MURIEL DURAN, Felipe: *La poesía visual en España*. Salamanca, Almar, 2000.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín: *Genealogías de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2020 (Col. Signo e imagen).
- SESMA, Manuel: *Tipografismo: Aproximación a una estética de la letra*. Barcelona, Paidós, 2004.