

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Postgrado. Magíster en Artes Visuales

MINIATURA Y DESASTRE.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales.

JORGE CABIESES VALDÉS.

Santiago, Chile. 2005

Profesores Guía: Enrique Matthei Pablo Chiuminatto

Introducción. . .	1
1. La Miniatura. .	3
1.1 Pintura y experiencia de la Miniatura. . .	6
2. Desastre y Miniatura. .	11
2.1 Pintura y Fotografía. . .	12
2.2 El escombros. .	19
Bibliografía. . .	23

Introducción.

Este texto se divide en dos temas, la miniatura y la representación del desastre en la pintura. El primero corresponde al procedimiento, que en este caso tiene que ver con la escala como sistema. La escala es el asunto de toda la pintura, pero en este caso es el eje de la miniatura: la exageración en la inversión de la escala humana. El segundo, la representación del desastre, incluye sus diferentes desplazamientos, desde la influencia de la fotografía de prensa a las imágenes extraídas de Internet pero siempre desde la perspectiva pictórica.

Al ser esta una tesis de artista, muchos de los asuntos que aquí se analizan se hacen desde una perspectiva tanto teórica como formal. Lo último, particularmente, ahonda en especificidades tales como la preparación de soportes, materialidades y técnicas, siempre considerando el rendimiento que estas puedan tener dentro de la obra que aquí se presenta.

La investigación se centra particularmente en la serie de miniaturas realizadas para la muestra *Épico, de Liliput a Brobdingnag*, como cuerpo de obra que permite leer futuros trabajos y proyectos desde la operación que propongo entre la miniatura y el desastre.

¡Ay! –decía el ratón-. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy. -Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha –dijo el gato, y se lo comió-¹. Franz Kafka

¹ Kafka, Franz. *Bestiario, Once relatos de animales*. Traducción de Alejandro Ruiz. Madrid. Editorial Anagrama, 2000, p. 34.

1. La Miniatura.

Dante Alighieri en *La Divina Comedia* encuentra en el Purgatorio al más famoso miniaturista francés de la época, la causa de la condena de Oderijo de Gubio es la ambigüedad pura. El limbo entre el Cielo y el Infierno:

***Ah, ¿No eres tú –le apostrofé- Oderijo, honra de Augurio, y gloria de aquel arte al que en Paris de iluminar se dijo?*² .**

Esta cita extraída del texto de Alighieri, contextualiza muy bien el lugar de la producción del miniaturista en las artes visuales, un lugar muchas veces parásito pues requiere de un contexto para desarrollarse y alimentarse. Lugar indefinido, movilizadado entre la iluminación de textos (parásito del libro), como accesorio en la orfebrería (parásito de la joya), o simplemente como pintura autónoma. Este último contexto es el que he desarrollado desde mi egreso del pregrado en la carrera de artes visuales, en la Universidad de Chile. Allí fui paulatinamente recopilando aquello que se denomina “banco de imágenes”, actividad, por cierto, altamente recomendable para detectar tempranamente algún área de interés artístico e individual. Esta recopilación consiste en la inmediata, directa y subjetiva acumulación de imágenes extraídas de distintos medios que conforman un cuerpo coherente de intereses. Hasta el día de hoy abro el diario o alguna revista y selecciono rápidamente una o varias imágenes, arranco la hoja y la almaceno en este banco. Pareciera que el ojo fuera atraído automáticamente a “esa

² Alighieri, Dante. *La Divina Comedia. El Purgatorio, Canto XI. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1962, p. 327. Dante se refiere aquí a Oderijo de Gubio, natural de Paris, que trabajó para la escuela del ducado de Urbino. Perteneció a la escuela de Cimabue, y empleado en Roma, en compañía de Giotto, en iluminar libros por el Papa Bonifacio VIII durante el siglo XIII.*

imagen”, nunca a otra. Lo importante es el análisis y rendimiento posterior que uno hace de este banco. Fue así como, tras algunos años de recopilación, encontré una notoria preferencia por aquellas fotografías de desastres, tragedias o accidentes de todo tipo. Me di cuenta que siempre procuré arrancar sólo la fotografía, nunca su pie, aquella breve acotación escrita no de lo acontecido en la fotografía sino de aquello fuera de ella misma, el acontecimiento concreto del cual la imagen es una mera ilustración, que suele ubicarse inmediatamente bajo ella. Luego entendí que es en la carencia de textos alusivos, suerte de apellidos que llevan a veces las imágenes, donde radica un importante factor de mi trabajo. Gran parte de estas imágenes se parecían tanto a lo acontecido como al encuadre del fotógrafo de turno: he ahí la importancia de conservar la imagen huérfana de textos, aquello que en esta tesis denomino la “homogeneización” del desastre: la capacidad única de las imágenes de desastres para parecerse siempre a sí misma, imagen tras imagen.

En la necesidad de realizar algo con este banco de imágenes, decidí incluir un antiguo interés, que se vincula además con otro banco de imágenes: el Rococó (siglo XVIII, principalmente en Francia y estrictamente cortesano), período artístico que siempre he considerado tan decadente y refinado que ha generado en mi el mismo extraño interés que las tragedias humanas actuales, una obsesión antigua, no lejana al desastre. Si el interés en el desastre es meramente estético, también lo es el análisis del Rococó y particularmente toda la maravillosa Pintura Galante (pintura cortesana donde se ilustran las intimidades de un selecto grupo de individuos que rodean a Luis XVI, rey de Francia, y lo acompañan en osadas aventuras carnales representadas luego por pintores galantes). Es este exceso siempre voluptuoso, a fin de cuentas, el factor común en ambos intereses. La voluta es el escombros de una asfixiante decoración Rococó; una púber de Fragonard que juega desnuda en su habitación es la niña aplastada bajo un muro que acaba de venirse abajo. Todo está irremediabilmente condicionado por ese exceso que mantiene toda temática incólume. Nada que posea tal grado de precisión y obsesión, el detalle bien conjugado y repetido hasta el infinito, la estética íntegramente al servicio de unos pocos, puede fallar. Sin duda esto es una interpretación absolutamente personal, pero este es el Rococó que he inventado desde los libros de historia y desde Chile, un país cuya distancia con el Rococó no podría ser mayor.

Para concretar una obra con no tan disímiles obsesiones, por un lado el azar formal dejado por la destrucción registrado en fotografías y, por otro, el interés por una estética lejana y estrictamente refinada donde todo tiende hacia la exuberancia e intimidad, tuve la ocurrencia de mezclar, en una suerte de operación quirúrgica, ambos extremos que tienen al exceso como denominador común. La idea de un objeto delicado que pudiera responder plenamente al adjetivo de preciosista, es decir, exageradamente bello; y, por otro, aquel aspecto catastrófico pero altamente refinado también, pueden considerarse dos extremos que en la reunión en mi trabajo corren paralelamente hacia un mismo fin.

La posibilidad de que las imágenes de desastre, la representación del sufrimiento ilimitado, pudieran poseer, de alguna manera, cierto valor estético, no necesariamente en el sentido de una “estética de lo feo”, sino justamente lo contrario; permitió obviar la “terrible” temática que contienen y poder así valorar aspectos netamente formales; como el color, el encuadre, el valor de la línea, la composición. Esa fue la primera relación que

se produjo con su miniaturización: el desastre como objeto preciosista. Claro que el resultado siempre ha tendido más a una ironización de la cultura de los *mass media* o simplemente a la relación que el espectador establece con estas imágenes. Ahí la miniatura tiene valor sólo como medio para lograr esa simpatía (empatía) con la imagen reproducida. La miniaturización en sí es la causante de la ironía presente en estos trabajos.

Este primer capítulo sobre la miniatura puede parecer de antemano muy técnico, pero no profundiza exclusivamente en ello. Tiene que ver más con la relación que se establece entre el pintor y la obra, relación que en definitiva es la que he recogido de mi propia experiencia en la pintura miniada, a diferencia de la gran pintura histórica, o el mural, donde la distancia con la obra es fundamental para un resultado óptimo.

Para que algo sea miniatura debe conocerse su formato original, su formato real. La miniatura, entonces, es un engaño, una ilusión, un invento fantasioso que requiere de un antecedente dado por la experiencia para su comprensión. En *Liliput*, la primera visita que realiza Gulliver en aquella notable epopeya crítica de Swift, se reduce un país entero y todo lo que en él está contenido, incluso sus habitantes. Sabemos lo que eso significa, porque conocemos las dimensiones reales de un país, por muy pequeño que sea. Estamos, en definitiva, frente a una obra de fantasía. Hemos leído cuan ridículas son las costumbres monárquicas en *Liliput*, incluso las tradiciones militares se transforman al ser reducidos. Pero la miniatura también es una sanción. Reducir algo es aplicar una reprimenda, un castigo. Es muy posible que el castigo provenga de la ridiculización a la que se somete la cosa, pero tal vez no. La reducción de un formato puede parecer antojadiza, como el caso del rey de *Liliput*, pero también es una obligación a la que se somete la cosa sin recriminación. He ahí cuando lo que ha de ser miniaturizado se convierte en el sujeto de la obra. La miniatura del desastre es una acción sometida. Casi una especie de sentencia. El desastre queda sometido al ridículo o al objeto preciosista. En cualquiera de los dos casos, el desastre nunca vuelve a ser el mismo.

La única forma de considerar algo como miniatura es a través de la comparación. Algo es pequeño sólo si se relaciona con algo enorme. Por lo tanto, la miniatura siempre hace referencia a una escala humana pero fuera de ella, sólo que inversamente, algo así como la atracción de los opuestos.

Esa referencia externa a la que se remite siempre la miniatura, la escala humana, proviene de la experiencia. Una miniatura con la representación de un desastre de guerra sólo puede identificarse porque conocemos bastante bien la escala del cuerpo humano. Al contrario, al pintar un insecto a escala gigantesca sabemos de antemano que estamos ante un extremo intencionado. Una inversión excesiva dada porque hemos visto insectos, de ahí que sea difícil tomar en serio a la miniatura. La exageración de escala siempre se remite a una verdad invertida. Estamos en presencia de una representación intencionadamente equívoca. Por eso *Gulliver* es considerado lectura infantil, porque además pone en juego, en los primeros dos capítulos principalmente, ambos extremos del problema. *Liliput* es el mundo miniaturizado, *Brobdingnag*, su segundo viaje, es lo opuesto. Él ha sido miniaturizado y habita en tierra de gigantes. Gulliver en sí contiene la paradoja de la miniatura.

1.1 Pintura y experiencia de la Miniatura.

La antigua miniatura se pintaba con acuarela sobre gruesos pergaminos. El libro era primero encuadernado y empastado. Una vez listo, como un lienzo preparado, servía de soporte a la pintura. Se utilizaban desde luego pinceles finísimos, pinceles de un solo pelo, y se trabajaba sentado, usualmente sobre un escritorio levemente inclinado. Existen escasos registros de la producción de miniaturas con instrumentos ópticos de aumento (aunque existen pinturas donde libros con miniaturas son leídos con una pequeña lupa en la mano). Personalmente, rara vez uso lupa, y prefiero pintar sobre madera que sobre pergaminos. En la madera no existe la trama de la tela, que es un problema cuando se trata de una obra que será observada a centímetros de distancia, pues la trama se transforma en un estorbo, un “ruido” visual. En ciertas circunstancias, he pintado sobre tela, pero lo he hecho sobre Poliéster, una tela de trama tan fina y tupida que parece casi papel y requiere un ojo muy agudo para detectarla. Por lo tanto, la coincidencia técnica que implica la preparación de la madera, con la realizada por la pintura Flamenca (pintura que tiene sus inicios en el siglo XIV con antecedentes góticos y que se desarrolla principalmente en los países bajos, como la actual Bélgica y Holanda), le imprime a mi trabajo una tradición que tiene que ver con el detalle minucioso y gráfico. La pintura Flamenca, especialmente del siglo XV y XVI, pintada con estas características, es muy técnica y desarrolla un interés exagerado en el detalle así como en la traducción de materiales de todo tipo. Esta tradición es la que utilizo para representar, por ejemplo, acumulaciones de escombros y todo tipo de fragmentos. Esto diferencia a mi pintura de la gran tradición de la mancha expresiva del realismo español, más óptica y atmosférica que la pintura flamenca.

Para la preparación de los soportes utilizo un aglutinante sintético usado para pintar con acrílicos. Este producto satura totalmente la superficie, quedando con poca capacidad de absorción, la pintura prácticamente resbala sobre ésta. Asimismo utilizo un médium (mezcla de trementina, aceite de linaza y barniz) especial que fabrico con aceite de linaza sin purificar y abundante barniz brillante. Esto da al secado una apariencia lustrosa que acentúa el carácter de objeto delicado, el óleo parece esmalte al horno, como el que es utilizado sobre miniaturas en metal, y la luz rebota sobre ella como un espejo. Así, a partir de estas manipulaciones técnicas, la pintura, la imagen, el desastre, son incapaces de absorber, sólo pueden brillar.

La antigua imagen del artífice con la espalda encorvada, la cabeza gacha, sentado a un escritorio e iluminado sólo por la luz de algunos cirios, es real. Trabajar miniaturas fue y es un acto intimista donde pareciera que todo el cuerpo, grande y torpe en relación a la miniatura, quisiera ingresar y no perder de vista nada de ella, aislarse incluso, si es posible, de la habitación donde se trabaja. El cuerpo se contrae, cada miembro se dirige en una sola dirección y, en el acto mismo de pintar, genera un espacio más reducido aún: el punto. El cuerpo y la pintura constituyen una masa contraída ajena al espacio que lo rodea. Como la casa, la concha o la cueva: la miniatura es uno de los albergues de la

grandeza³.

La relación que se produce en la fabricación de la miniatura es inversamente proporcional: la mayor cantidad de elementos en el menor espacio posible. Esta es la máxima de toda miniatura. Así, todo cabe en la miniatura y todo se permite en esa escala, inversamente a lo que la lógica obliga, a menor escala corresponden más elementos.

Esta máxima corresponde a lo que denomino estética del microchip, pues no es ninguna novedad que el desarrollo tecnológico va en sentido *micro*. A mayor desarrollo técnico, más reducido es el formato. El chip contiene hoy capacidad de almacenamiento de información de computadores completos. La cámara digital más pequeña del mundo tiene la mayor cantidad de *mega pixeles* y, por lo tanto, su máxima resolución. Esta lógica inversa, lógica de *Alicia en el país de las maravillas*, tenía sentido para todos los maestros de la miniatura.

No se debe ignorar por completo el asunto de la escala. Es efectivo que pareciera no condicionar la cantidad de información ni la cantidad del detalle, pero aún así, en la suma de géneros pictóricos al interior de la miniatura, se reproducen con dificultad ciertas perspectivas y, principalmente, la relación de escala que se produce entre los objetos y personajes pintados que muchas veces carecen de reciprocidad lógica. Extrañamente a lo que uno podría pensar, la cantidad de detalles, el maravilloso inventario pictórico de la miniatura, atenúa, de alguna forma, las fallas de ésta y, a su vez, esta falla se transforma en una condición propia de la miniatura. Se disculpa a la miniatura de ciertos errores a cambio de la extensión de su detalle. Si una Virgen María, en primer plano, se representa más pequeña que un San José, en el fondo, no importa, mientras el artífice sea capaz de reproducir los pliegues del vestuario de María y, al mismo tiempo, el cordón de la sandalia de San José. Se premia, en definitiva, la rigurosidad obsesiva de la miniatura, el detalle riguroso, la cantidad por sobre la calidad. Menos es más, es un invento modernista que no tiene mucho que ver con este arte. A la miniatura corresponde: más es más.

Luego en su lectura, en una especie de goce de la miniatura, el lector repite el mismo acto intimista y comprimido anteriormente mencionado, los ojos que se acercan a centímetros de la imagen, repiten la curva, pero ya no para producir la obra sino para la oración como acto íntimo por excelencia; o simplemente para la admiración técnica. El buen miniaturista trabaja siempre desde la expectativa, expectativa que se satisface o no en la primera mirada.

A través de la práctica de la miniatura se perfecciona la técnica y, cada vez, aumenta la capacidad para lograr escenas más recargadas. Para ello, la mejor herramienta es lo que denominamos el *buen pulso*. En ciertas escalas el pulso 'lo es todo', sobretodo cuando una pincelada se juega al interior de un milímetro cuadrado y, este milímetro, condiciona la expresión del rostro de una persona dando a este detalle la máxima importancia. Pintar un grano de arroz a la misma escala que le corresponde en la realidad, no es pintar una miniatura. La miniatura es excesiva en sí misma y siempre excede lo *micro* en todo lo que representa. Pintar un grano de arroz al mismo tamaño es pintar a escala humana. La miniatura exige un rigor. Los miniaturistas saben que la mano,

³ Bachelard, Gastón, *Poética del espacio*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 192.

el pincel y la paciencia, 'lo pueden todo'. La obsesión sorprende, sobretodo, cuando los avances técnicos de la gran pintura se resuelven también en la miniatura; una batalla, la atmósfera de un paisaje, o los retratos múltiples, todo se aplica también en la miniatura.

Ahora, efectivamente todo cabe en la miniatura. Este 'todo cabe', esta urgencia por incluir más y más elementos, desafiar al pulso con formatos cada vez más pequeños, todo este exceso absurdo de la miniatura por superar los límites de la pintura, se comprende en la medida en que el artífice cree poseer el mundo. Al pintar, sea el ojo de un ciervo, la cola de un caballo, el follaje, o incluso la ventana derrumbada, pareciera ser que todo está contenido en una sola pincelada. Todo cabe en el mismo procedimiento y todo requiere el mismo sistema; una línea, un punto incluso. El pintor está en cada cosa por igual, posee todo porque en la miniatura se reduce, al mismo grado de importancia, todo y, a este formato, todo es mínimo.

Cuando se dice que el miniaturista *crea* poseer el mundo, lo posee porque al entrar en la miniatura, el mundo, que cabe en un punto de pincel, vuelve a abrirse a uno más pequeño. La cabeza de un niño está constituida con distintos rizos y, cada rizo, contiene cierta cantidad de cabellos y, cada cabello, tiene levísimas variaciones de tono y, así, hasta el infinito. La miniatura tiende a abrirse y a crecer hacia adentro, porque la obsesión del miniaturista carece de lógica, es absurdo incluso que se proponga pintarlas: pero ha entrado en una miniatura y, en seguida, las imágenes han comenzado a multiplicarse, a crecer, a evadirse⁴.

Cuando pinto miniaturas, llevo todos los elementos a un mismo grado. El 'todo cabe', en definitiva, se homogeniza. Todo es mínimo y todo tiene la máxima importancia, no hay categorías. En la pintura de gran formato, en el realismo, por ejemplo, el espacio de la tela permite trabajar desde una amplia gama de recursos: delgadas veladuras resuelven ciertas áreas, gruesas pastas dan la impresión de reflejos de luz, el óleo es elástico y genera atmósferas expresivas, o, simplemente, se rellenan grandes superficies con un solo color. La 'gran pintura' es pura jerarquía, una buena obra nunca es plana; esta solvencia y amplio espectro de recursos pictóricos es lo que hace tan atractiva a una pintura. Para distintos problemas a representar corresponden variados sistemas en esta 'gran pintura', mientras que la miniatura posee uno sólo que lo condiciona: lo mínimo.

No hay espacio para resolver con sutiles veladuras unas zonas y con pastas otras. Todo se ha de representar con puntos y líneas. Es una pintura descriptiva y carente de atmósferas. Punto y línea, líneas y puntos. En este sentido, sobretodo por el carácter descriptivo, como una especie de inventario, la miniatura es más gráfica que pictórica.

Lo gráfico es la única forma de pintar desinteresadamente porque se desvincula de aquello que representa. Tiene la máxima distancia de su objeto de atención. Siendo descriptiva, lo que le interesa es la superficie de las cosas, la traducción de la materialidad. De ahí la fuerte influencia de la pintura Flamenca que insiste en diferenciar, materialmente, un perro lanudo, un abrigo de piel, la superficie nacarada de una perla, la forma que sigue una línea de luz que rebota contra una armadura y la gota de sangre que cae por la frente. No importa ya si la imagen corresponde a una niña muerta o a un paisaje costumbrista. El acercamiento es exactamente el mismo. Esto juega en favor de

⁴ *Ibid*, p. 191.

la idea que, las miniaturas que pinto, se transformen realmente en objetos casi decorativos. El procedimiento se superpone al objeto de su representación. Como técnica, da igual el paisaje que la tragedia (Fig. 1).



Fig. 1. Jorge Cabieses. Miniaturas serie Épico. Detalle. 2004

Los vencidos mostrarán su abatimiento en la palidez del rostro, en la elevación del entrecejo y en los numerosos y doloridos pliegues de la carne que les queda...y los dientes superiores estarán separados de los inferiores, como para dar paso a un grito quejumbroso. Mostrarán cadáveres cubiertos a medias por el polvo...y pintarás la sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los hombres que, apretando los dientes, revolviendo los ojos y retorciendo las piernas, se golpearán la cara con los puños en la agonía de la muerte⁵. Leonardo Da Vinci.

⁵ Da Vinci, Leonardo. *Tratado de Pintura. Traducción Rafael Galvano, Buenos Aires, Editorial Libertador, 2004, p. 204.*

2. Desastre y Miniatura.



Fig. 2. Guyana. Suicidio colectivo Secta Jonestown. Fotografía aérea tomada por la prensa norteamericana. 1977.

Esta fotografía la guardo hace muchos años. Es la primera imagen que me hizo sospechar que podría existir alguna relación entre la miniatura como técnica operacional y el desastre como tema. Es una toma general del patio donde yacen más de trescientos cuerpos inertes pertenecientes a la secta *Jonestown*, en Guyana. De origen norteamericano, en sus constantes desplazamientos de un estado a otro, deciden finalmente partir a un país pequeño como Guyana para realizar tranquilamente sus actividades como culto. Constantemente monitoreados por la seguridad y considerados

altamente peligrosos, cometen, finalmente, un suicidio masivo al ser notificados de que serían juzgados y devueltos a su país. Es fascinante que en una sola imagen puedan ser representados tantos individuos y en tan distintas poses. Así es como entiendo el exceso, una de las características de mi trabajo. Además de la acumulación de cuerpos existe una especie de exceso en la temática de la imagen que está presente sin duda como imagen catastrófica, pero hay algo también en la acumulación, en la rigurosidad del acto perpetrado por su líder y en la disponibilidad de los fieles, que carga la fotografía de una inusual belleza.

2.1 Pintura y Fotografía.

La pintura no produce náuseas, la fotografía sí. En la contemplación de la fotografía hay cierta creencia que de alguna manera estamos frente a una *verdad*, incluso si consideramos el uso de *Photoshop*, *Freehand*, u otros programas computacionales para retocar, alterar o fabricar una imagen nueva. La pintura, en cambio, siempre se presenta como una 'invención' que tiene su origen en el intelecto del pintor. Hay un ejecutor que puso conscientemente un color allí, aún cuando hoy es cada vez más habitual entre los pintores trabajar desde fotografías: su reencuadre, su saturación de color, sus transformaciones, entre otras posibilidades. Estas operaciones, en definitiva, le restan considerablemente a la pintura el valor testimonial que un hecho específico pudiera tener. La fotografía, por su parte, es puro registro, dice: *esto ocurre aquí y de esta manera*, evidenciado desde luego en la fotografía tradicional. El ojo fotográfico sólo encuadra y obtura, en cambio, la pintura carece de verismo y lo protagónico muchas veces está en el "cómo" de la pintura, en su factura, en su composición, en sus colores. Su verdad está en otra parte.

Si se pinta un desastre (mítico o humano) y se ahonda en demasía en los aspectos físicos del dolor, en las heridas o en la aflicción, la obra se presenta como un espectáculo del dolor (claro que en la pintura religiosa el dolor es metáfora de la ira de Dios), pero como pintura, siempre se manifiesta como presentación. El dolor siempre está a la vista, aunque en la pintura siempre sea una ilusión, como invención formal y parte de su artificiosidad. La fotografía, que recurre a los hechos mismos para fabricar su arte, corre el riesgo de presentarse como puro morbo. Esta imputación que se le hace a la fotografía la aleja considerablemente de la pintura, la cual nunca es registro. No puede serlo. Ese es en parte el problema que se presenta en el desastre pintado en miniatura, la expectativa. La miniatura, como ya hemos visto, requiere un acercamiento al objeto mismo para poder observarlo y, en el instante que apreciamos el contenido de la misma, hay cierta decepción. Digo cierta, porque dudo que el problema sea simplemente una especie de desilusión, como echar abajo las ilusas expectativas puestas en la pintura de miniatura. Creo que hay justamente cierto disfrute en la oposición fantástica del objeto delicado y la representación de alguna barbaridad; casi permite que sea disfrutado libremente y sin culpas morales. Analicemos esto un poco más.

El espectador de fotografías de guerra no quiere observar imágenes artísticamente

correctas. Quiere que estas imágenes sean reproducciones en extremo simples, sintéticas y carentes de todo recurso exquisito de composición; nada que conscientemente se haya compuesto para resaltar, como por ejemplo, un conjunto de cadáveres. Robert Capa, fotógrafo norteamericano, tiene una instantánea de un soldado español durante la Guerra Civil recibiendo un disparo. Dada la composición de la imagen, toda la obra apuesta por la tensión del encuadre intencionadamente realizado: el espectador quiere que la fotografía de prensa, como en este caso, sea testimonio y nada más (no entraré aquí en la discusión de si esta fotografía es un montaje o no). La realidad no requiere de artificios plásticos, ya que es en sí suficientemente densa y compleja. Esto explicaría el porque estas imágenes no pueden ser consideradas bellas. Pero hay algo más, pareciera que detrás de esta obsesión por un registro simplista y desmaquillado se escondiera el temor de que si estas fotografías fueran (y lo son) realmente compuestas y alcanzaran así un valor agregado como imágenes artísticas, podrían fácilmente considerarse bellas. Estarían en derecho de ingresar a ese lugar anhelado de la subjetividad; se podría decir *me gustan* estas imágenes, estarían condicionadas, por tanto, a cánones de belleza artística y no se diferenciarían del cuadro de la “Virgen con el Niño” o de un paisaje, por ejemplo (Fig. 3). No hay que ser ingenuo para negar que esta belleza se encuentra igualmente en la fotografía hoy, pero no cuenta con la aprobación general del espectador.



Fig. 3. Robert Capa. *Falling Soldier*. 1936

La serie de miniaturas realizadas para la muestra *Épico, de Liliput a Brobdingnag*, provienen de fotografías de catástrofes extraídas de la revista norteamericana *Newsweek*. Para la selección de las imágenes no existe otro criterio posible que la belleza plástica de éstas. Su traspaso a la pintura comprueba la tendencia hacia la espectacularidad que tales fotografías tienen. Por supuesto, provienen de un abundante banco de imágenes recopilado durante años.

El procedimiento en sí es muy simple: copia y reducción. Una vez elegido el formato se reduce la fotografía (*Newsweek* es bastante sensacionalista e imprime estas imágenes muchas veces a página completa o doble página) y se traspasa su dibujo a la tabla previamente preparada. Cuando se pintan todas las heridas de un cuerpo, o el estallido de una bomba en un atentado, se suele afinar y exagerar el detalle más que la foto misma. La sangre, que ya tiene un atractivo rojo, se vuelve más roja, los jirones de carne

se enriquecen en forma y saturación de color, el escombros se vuelve más preciso y abundante que su versión fotográfica. Tiende, inevitablemente, hacia el exceso en el sentido de una recargada acumulación de diversos elementos, todos mínimos e independientes. En definitiva, la fotografía (que previamente a su impresión ya ha sido ajustada de color, reencuadrada y dispuesta en el diseño de su diagramación) es 'vuelta a maquillar' en la pintura, se vuelve más escenográfica y se transforma, por su escala, en un objeto preciosista, exquisitamente bello y delicado.

En esta extraña tendencia al exceso, en la obsesión por saturar todo espacio puro y blanco, hay, sin duda, un deseo de ocultamiento: hay en la reiteración y en la idea de "poner todo a la vista" un escondite. Poner todo a la vista también es esconder, sobretodo cuando este exceso dificulta el análisis formal de lo ahí representado. Algo así como un cofre pequeñísimo y ricamente labrado, o una delicada porcelana del siglo XVIII, lo suficientemente trabajada en su superficie para hacer olvidar que es hueca. Lo intrincado y exagerado, funciona como una especie de camuflaje efectista (y el camuflaje siempre lo es). Hay algo en esa imposibilidad, en ese *horrore vacui*, que es similar a la observación de fotografías de desastres. La curva intrincada se parece, a veces, demasiado al escombros. Una bomba tiene el mismo efecto que la decoración de una iglesia en Alemania, que es, entre otras cosas, la ornamentación más excesiva que se ha realizado durante el siglo XVIII, incluso mayor que algunas obras francesas. La falta de orden y de unidad de esta decoración es igual al desastre, a la mezcla de escombros, partes humanas y animales, a restos en definitiva. Carecen de unidad y de sentido de composición, salvo si se compone desde el exceso como fin. La imagen se transforma en un muro donde nada corresponde a nada, se muestra todo para no mostrar.

Así, el ojo se agota por igual frente a estos motivos como frente a fotografías de guerra. La iluminación de iniciales y luego toda la gran miniatura gótica se sirven del mismo principio. Es imposible seguir la línea zigzagueante de estas obras, así como no se puede identificar un dedo entre restos anónimos de carne humana. Pero tampoco vale la pena el esfuerzo, como si la utilidad de estas intrincadas elaboraciones sirviera únicamente para perderse al interior y nunca más salir. El deleite estético que esto produce sólo puede ser independiente del contenido de sus imágenes. La misma ensoñación parece estar ahí, tanto en la decoración, como en las imágenes de dolor.

Como una foto de guerra que es publicada o transmitida en algún *mass media* para impresionar y generar ganancias, estas imágenes dan cuenta de una situación específica de la contingencia, pero basan todo su arsenal de impacto en la superficie de la imagen. Así, la imagen de dolor también es superficial. Nos atraen en demasía, pero tampoco encontramos nada tras ellas. El pie de foto que especifica el lugar del suceso no da cuenta de nada. Ni siquiera ya del conflicto. Estas imágenes están totalmente huecas.



Fig. 4. Jorge Cabieses. *Miniatura serie Épico*. Óleo sobre tabla. 15.7 x 10.5cms. 2004

Asimismo, es importante decir que la obsesión por la sangre podría fácilmente relacionarse con el cine *Gore*. Una palabra sobre este asunto, lo más importante de este tipo de cine es mostrar el mayor número de mutilaciones, tripas y litros de sangre (el vocablo inglés *gore*, al igual que *blood*, significa sangre en español). Por supuesto, no siempre se limita a esto, y si bien muchas películas muestran la sangre como único reclamo, otras han usado el *gore* como vehículo de crítica social o incluso como elemento principal en hilarantes comedias. Personalmente admiro profundamente la obra del alemán Jörg Buttgereit (Fig. 5), cineasta famoso en cierto circuito no comercial por cintas como *Nekromantic* o *El Rey de la Muerte*. Incluso Andy Warhol, con *Sangre para Drácula* y *Carne para Frankenstein*, en dirección o producción, está entre los precursores de este género y de su filmación a partir de producciones independientes de los grandes estudios.

El cine *Gore* basa sus fundamentos en poner todo a la vista, todo es truco, para lo cual se utilizan las mejores técnicas de maquillaje (y las peores y más rudimentarias también). Eso sí, se enorgullece de no utilizar efectos digitales, computacionales o de post producción, predominando la maqueta, el látex, la fibra de vidrio, el cartón, la esponja y mucha salsa de tomate; como utilería, en definitiva. Aun así, existen, principalmente en la industria japonesa, directores que han alcanzado niveles de verismo asombroso, pero independiente de esto, el espectador sabe exactamente lo que está viendo (esto no es *snuff*, aquel degradante grupo de *films* de tipo pornográfico, donde se cometen asesinatos y torturas reales. Así como el porno necesita evidenciar eyaculación para comprobar su verdad, el *snuff* necesita asesinar para demostrar lo mismo). En el *Gore* se puede disfrutar sin recriminaciones morales por el falso dolor ajeno puesto en escena. Este cine existe justamente por eso, ya que al no poder disfrutar del desastre que alimentan a diario los *mass media* y que sí son reales, ofrece un lugar cómodo y aparentemente ingenuo para poder observar esas imágenes tranquilamente: han sido fabricadas con ese fin. La idea que tengo de la miniatura de desastre es trabajar un poco desde la ambigüedad de ambas estéticas, la del cine *Gore* y de la prensa. La incomodidad de la contemplación de estos trabajos se produce, justamente, porque permanecen entre la obscenidad de la presentación descarnada de una imagen (las fotografías de desastre son desagradables en sí mismas y, aún así, no hay censura

posible que aplicarles), cosa que los *mass media* ya realizan hace bastante tiempo, y la comodidad del formato esteticista de la miniatura. Como en Dante, la ambigüedad pura, que es la falta de lugar para observar estas miniaturas.

Hay algo exhibicionista y *Gore* también en el traspaso a la pintura, en el re-maquillaje que mencionamos antes. Un goce esteticista en poner todo y más a la vista, de exagerar o estirar la sangre lo máximo posible. El exceso por el exceso que carece de argumentación, se justifica en sí misma porque responde a una exigencia que se ha impuesto sola: la necesidad imperiosa de que aquello ahí expuesto, y expuesto ya en su totalidad, sobrepase su propio límite hasta la dramatización obscena; su propia caricatura. La belleza gratuita es así, entra fácil y directamente por la vista. La primera impresión que estas miniaturas producen es la calidad técnica impecable de su realización; luego queda en evidencia lo representado, el desastre, que queda camuflado tras este exceso técnico de lo mínimo, esta nueva fascinación fetichista por la tragedia.



Fig. 5. Jörg Buttgereitt. Fotograma de la película *Nekromantic 2*. 1997.

Pensar que la fotografía de guerra no está compuesta, es una gran ingenuidad. Sí lo está, y bastante, sin perjuicio que el ojo (el cerebro) no pueda jamás evitar (salvo en el azar, pero esto también es cuestionable) componer aunque sea de manera mínima. Inevitablemente, todo es encuadre, la fotografía siempre recorta un fragmento de realidad. Surge, entonces, el problema moral de si es válido componer estas imágenes. Un fotógrafo sincero diría que sí, que toda imagen es imagen y que no existen criterios que rijan exclusivamente a unas imágenes y a otras no. El espectador se sorprendería con la cantidad de fotografías consciente y racionalmente compuestas, y ya no solamente encuadrando, sino componiendo escenas, fabricándolas para generar mayor dramatismo. Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, relata dos de estos casos.

El ataque se había efectuado en Noviembre de 1857, y al terminar las tropas británicas victoriosas y las unidades indias leales registraron el palacio salón por salón, pasando a bayoneta a los 800 defensores cipayos sobrevivientes, los cuales ya eran sus prisioneros, y arrojando sus cadáveres al patio; los buitres y los perros hicieron el resto. Para la fotografía que tomó en marzo o abril de 1858, Beato construyó las ruinas como un campo de insepultos, situando a algunos

nativos junto a dos columnas al fondo y distribuyendo huesos humano por el patio⁶.

E incluso,

Al menos eran huesos viejos. Ahora ya se sabe que el equipo de Brody dispuso de nuevo y desplazó a algunos de los muertos frescos en Gettysburg: la fotografía titulaba “La guarida de un francotirador rebelde”. Gettysburg muestra de hecho a un soldado confederado muerto, trasladado de donde había sido abatido en el campo a un sitio más fotogénico, un recoveco formado por varias rocas que rodean una barricada de piedras, y se incluye un fusil de utilería que Gardner apoyó en la barricada junto al cuerpo⁷.

Estas fotografías no pueden ser feas ni mucho menos bellas, pues carecen de valor estético porque son acontecimientos de sufrimientos, pero a pesar de tener un origen real, son imágenes y carecen de verdad. Está el fotógrafo y su decisión. Lo que sí hay es una atracción que como tal no responde a juicios de valor. Se suele decir que quien encuentra atractivas o definitivamente bonitas estas imágenes, lo hace porque desde el lugar del cual las ve, hay seguridad suficiente para disfrutarlas. Tal predicamento es ignorar toda una mitad de la humanidad que convive con esa realidad. Esta misma posición cómoda y segura fue el factor que desestabilizó profundamente los cimientos de la sociedad norteamericana después del atentado del 11 de septiembre: la distancia de Estados Unidos con el resto del mundo era total hasta ese instante. Aún así, las imágenes de World Trade Center se pueden disfrutar como tales, no se ven como una escena o episodio de la vida real.

De modo que verdaderamente es necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario, o de cualquier cosa efectivamente procedente de cualquier causa⁸.

La circulación en Internet, revistas, diarios y TV de estas imágenes, ya implica cierto grado de banalidad y esto siempre me ha interesado. La noticia del día no sólo informa, también tiene la cualidad de saturar o transformar el hecho en otra cosa. El `mundo al instante´ implica también la mayor distancia. Hay cierta satisfacción cuando la otra mitad del mundo está en guerra y nosotros no. En el abuso de la información de pronto la noticia carece de profundidad, de novedad en definitiva y es que tampoco hay alguna posibilidad concreta de reacción frente a la explosión de una bomba en otro país. Se puede inferir, entonces, que la contingencia, el mantenerse al día, es un acto que implica cierta frivolidad, algo que tiene también el carácter de desechable. La bomba de ayer y la masacre de mañana se convierten en acontecimientos sujetos de ser objetos banales. El objeto mínimo, como una joya, que es la miniatura, profundiza esta idea y la lleva al extremo. El acontecimiento desaparece detrás de pequeñas pinceladas y el sufrimiento se transforma en un mero motivo para que el rojo carmín del óleo sea más brillante que la

⁶ Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aureliano Major, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2003, p. 66

⁷ *Ibid.*

⁸ Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Juan Antonio López, Madrid, Editorial Tecnos, 2001, p. 36.

sangre misma y el escombro más retocado y delicado que en el original.

Las imágenes ya no están ahí para conmocionar; ya nadie, mucho menos las nuevas generaciones de jóvenes y niños, se impresiona ante esta superabundancia de desastres. Están ahí porque gustan y venden, más aún, están ahí para acabarse. Es un gigante que hay que alimentar día tras día. Las miniaturas de *Épico* impresionan por la factura, por el buen pulso. Primero son `bonitas`, luego son imágenes de dolor y aparece cierta decepción en la expectativa del espectador. Aquello que era bello no puede serlo porque ya no hay lugar desde el cual observar pasivamente estas pinturas.

Edmund Burke, citado más arriba, en su notable libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, analiza en pleno siglo XVIII, la potencia que tienen estas imágenes. Describe que en la tragedia está el núcleo del concepto de lo sublime (tema que no voy a desarrollar pues no corresponde a este texto), y por esta razón distingue entre la tragedia real y su representación. La representación es más poderosa mientras más se acerque a la realidad, es decir, cuanto menos tenga de ficción, más efectiva es. Aun así, distingue que nunca, por muy precisa que sea la representación, se acerca siquiera a la potencia de la realidad misma. Sin duda es la representación la que causa placer, no la realidad, justamente porque tiene ese grado de imperfección que la distancia del original. Esta capacidad de reinstalar un acontecimiento da lugar a fallas y, desde luego, a sutiles y no tan sutiles intervenciones artísticas: ahí, sí podemos disfrutar a nuestras anchas, en las fallas de la representación. Se podría decir, entonces, que esta serie de miniaturas de desastres trabaja desde la imperfección de la representación, desde la imposibilidad y tope de la condición artística (Fig. 6). La utilidad está en trabajar esta carencia y, otra vez, llevarla al extremo; sólo así hay utilidad artística en la representación del dolor humano.



Fig. 6. Jorge Cabieses. Miniatura serie Épico. Óleo sobre tabla. 8.9 x 11.8 cms. 2004.

Pintar un acontecimiento trágico en miniatura es muy distinto a pintarlo a gran escala. Un desastre enorme sólo genera una especie de apología del desastre, inevitablemente

tiene algo de “mirad mundo, yo os enseño lo que habéis hecho con él” (salvo Warhol en su serie de *car accidents* donde eso no ocurre debido a la repetición de una misma imagen. Ahí está una intencionalidad expresamente banal). La miniatura, en cambio, ironiza el desastre. Ya hemos visto que la pintura de miniaturas termina siendo siempre inevitablemente gráfica, todo es detalle que se resuelve en líneas precisas y puntos; la relación que se establece con la imagen es descriptiva y es la que genera mayor distancia frente al objeto y al contexto de la imagen original. Pintar el punto blanco de brillo en el ojo no puede ser distinto a pintar la herida abierta. No es que en la historia de la pintura esta diferencia fuera notoriamente marcada, pero en la relación que la miniaturización establece con la imagen, la miniatura sólo reconoce fragmentos que deben ser traducidos. La foto se observa con lupa, sólo se observa lo mínimo de lo mínimo. Hay, sin duda, cierta pérdida de la totalidad del cuadro. La pintura de gran formato requiere distancia para su apreciación, su análisis se hace desde la totalidad hacia los fragmentos que la componen, se podría decir que desde afuera hacia dentro. La miniatura en cambio se aprecia desde la cercanía y, una vez ahí, la totalidad de ésta se reduce a un nuevo fragmento mínimo. Carece de la amplitud de la gran pintura, es mínima y múltiple, incluso en su unidad.



Fig. 7. Jorge Cabieses. Miniatura serie Épico. Óleo sobre tabla. 5 x 5.9 cms. 2004

La ironía está justamente en este distanciamiento; se podría considerar que si existiese algún tipo de imagen que no se pueda ignorar, deberían ser éstas (y posiblemente también las fotografías del álbum personal o familiar). Tener con ellas una relación indiferente es imposible, salvo a través de su miniaturización, en que la imagen queda reducida, comprimida en un espacio ínfimo, poco relevante, transformada en un objeto estético, decorativo incluso, no muy distinto a un cenicero de cristal, a un reloj antiguo de bolsillo, o a una figurilla de porcelana francesa.

2.2 El escombros.

El escombros es el núcleo constituyente de todo desastre. Así como los fragmentos de concreto y vidrio son escombros que provienen de una construcción, el cuerpo humano también tiene la cualidad de convertirse en escombros. Esta condición tiene que ver con la idea, apropiada por la técnica de la miniatura y vista más arriba, de que la relación entre las partes que se establece en ese formato es la misma; homogenización total, porque todo merece la misma atención. Esta cualidad la tiene también el escombros, en el que no se distinguen más que fragmentos, muchos de los cuales no son siquiera reconocibles. Dedos de la mano, piedras, trozos de vidrio, madera, concreto, metal. Todo genera una masa homogénea inclasificable⁹ que, conformada por tan diversos elementos, pareciera que fuese casi imposible reproducir en pintura, salvo construyéndolo desde el detalle, parte por parte, clasificando cada área y pintándola independientemente, sabiendo que no se puede reconstruir una unidad. Como partes de un todo, no corresponden a nada. El escombros siempre será fragmento incapaz de integrar una unidad.

Abundan, por ejemplo, en un atentado, trozos de cuerpo humano no identificables; se recoge y cuida aquello que pueda ser reconocido, pero entre los cúmulos de escombros quedan irremediamente fragmentos de cuerpos diseminados. Un cuerpo muerto que ha perdido un dedo de la mano ha desaparecido entre el escombros para siempre. En la película de 1998, *Rescatando al soldado Ryan*, de Steven Spielberg, se recrea el famoso desembarco de Normandía con una crudeza increíble. Spielberg se esmeró en la representación de la masacre que tuvo lugar ese día (el resto de la película es bastante olvidable). Allí, entre el fuego incesante, un soldado, al cual le ha llegado de cerca la explosión de una granada, busca concentrado en el suelo su propio brazo arrancado tras la explosión. Después de un momento lo encuentra, lo recoge y se lo lleva. Los fragmentos del cuerpo humano siempre son otra cosa, incluso para aquel que perdió su brazo. La distancia entre ese miembro arrancado y el cuerpo al que pertenecía, es infinita. Aun así, era imperativo para su dueño recoger el brazo que ya no le pertenecía a él sino al escombros.

En julio del año 2001, un grupo de diez activistas de Corea del Sur, en un acto de protesta pública, cortó cada uno su dedo meñique de la mano izquierda. Militaban todos en *Save the Nation Do or Die*, un grupo patriótico que lucha contra la antigua ocupación china en su país y por injusticias no resueltas sufridas durante la guerra que aconteció entre 1937 y 1945. Todos ellos, desde luego, ya son ex soldados y ancianos. La protesta tenía a veces un dejo a ritual antiguo, muy al estilo oriental. Cada uno vestía la bandera nacional amarrada al cuello y colgada como capa; cada uno llevaba en la frente un cintillo con textos alusivos a la nueva política de comercio bilateral establecida con China y cada uno poseía una guillotina en miniatura para su mutilación. La ejecución se realizó con solemnidad y orden. Todo parecía muy contenido, incluida la mutilación que se efectuó simultáneamente y bajo el orden de un líder. Hay dos cosas interesantes aquí: la protesta conmemora una serie de infortunios y vejaciones cometidas a ese pueblo bajo la dominación extranjera, han pasado más de cincuenta años y la conmoción de tal masacre (fueron asesinados sólo en una ciudad cerca de 350.000 personas) sigue

⁹ He pensado también en la analogía con el bolo alimenticio, o con la fabricación de embutidos. Este último es la mezcla de distintas partes de animal (y muchas veces de distintos animales), trituradas y luego comprimidas en un espacio ínfimo: el embutido. La miniatura de desastre es la estética del embutido.

presente en el espíritu de mucha gente, especialmente en los ex combatientes. Desastre, por lo tanto, hubo, pero me resulta impresionante la selección del dedo más pequeño de la mano para la ejecución del acto. La lógica indica que esa elección corresponde a que el meñique es, de entre los cinco dedos de la mano humana, el menos útil. Los activistas insistieron, sin éxito, en entregar en una caja los diez dedos mutilados a las autoridades correspondientes. La consideración del meñique como carente de importancia es una explicación racional, tiene incluso antecedentes anatómicos y evolucionistas que respaldan la idea. Pero el hecho de concentrar toda la ira y el sufrimiento, tanto en el acto mismo como en el reproche histórico, en el dedo más pequeño, hace de alguna manera significativa la elección de éste. Me inclino inevitablemente más por esta última teoría. El acontecimiento, de larga tradición en Oriente, con mutilaciones de todo tipo, no deja de ser fascinante (Fig. 8)



Fig. 8. Protesta en Corea del Sur. Fotografía de prensa. 2001.

En su momento esta fue una noticia menor que circuló rápidamente por televisión; aún así causó una tremenda impresión en mí, justamente por esta aparente intrascendencia del acontecimiento. No pasaba de ser una nota anecdótica, pero que sin duda proponía algo interesante en la amputación del meñique y en el motivo que originó la protesta. De alguna manera todo indicaba hacia la tragedia, hacia el desastre. No es que la elección de este dedo sea debido a su menor funcionalidad en relación a los otros dedos de la mano; al contrario, la entrega de una pequeña caja que incluía los meñiques, lo mínimo, cargaba al dedo inferior de la máxima trascendencia. La queja se vuelve aún mayor, la protesta es incluso considerablemente más significativa, se le ha asignado a lo mínimo una carga casi insolente y sólo así puede tener real significado. La tortura, la muerte y las vejaciones padecidas durante la ocupación china no caben en la mano, ni mucho menos en un dedo índice; al contrario, son tan profundas e imperdonables que sólo pueden *caber* en un dedo meñique, en lo mínimo. Nuevamente la máxima de la miniatura ejerciendo su voluntad: menos siempre es más, y más es más.

Bibliografía.

1. BURKE, EDMUND. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Traducción de Juan Antonio López. Editorial Tecnos. Madrid. España. 2001.
2. CROW, THOMAS E. Pintura y Sociedad en el Paris del Siglo XVIII. Traducción, Luis Carlos Cardenal. Editorial Nerea. Madrid. España. 1989.
3. GALL, JACQUES Y FRANCOIS. La Pintura Galante. Traducción de Francisco Gonzalez Aramburo. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. México. 1953.
4. HOGARTH, WILLIAM. Análisis de la Belleza. Traducción de Miguel Cereceda y Rosa Criado Talavera. Editorial Visor. Madrid. España. 1997.
5. MINGUET, PHILIPPE. Estética del Rococó. Editorial Cátedra. Colección Cuadernos de Arte. Traducción, Silvia Iglesias Recuero. Madrid España. 1992.
6. SONTAG, SUSAN. Ante el dolor de los demás. Traducción de Aurelio Major. Editorial Alfaguara. Buenos Aires. Argentina. 2003
7. SWIFT, JONATHAN. Viajes de Gulliver. Editorial Ramón Sopena. Madrid. España. 1974.