

# Efecto Gainsborough: en los bordes del acontecimiento / *Gainsborough effect: on the borders of the event*

Rocco Mangieri

(pág 87 - pág 99)

Podemos leer y crear la danza de lo continuo y lo discontinuo, el trabajo de la semiótica que se cumple en el cuerpo como materia y sustancia. Al mismo tiempo, este ensayo intenta comprobar cómo podemos insertar los Kino actuaciones en las descripciones gramaticales y de hecho en los programas narrativos.

Palabras clave: Continuo, discontinuo, semiótica, tiempo, descripción.

We can read and create dance from the *continuous* and the *discontinuous*, the semiotics-work that is fulfilled on the body as matter and substance. At the same time, this essay tried to make see how we can insert the kino-performances in grammatical descriptions and of fact in narrative programs.

Keywords: continuos, discontinuos, Semiotics, time, descriptions.

**Rocco Mangieri**, dirige el Laboratorio de Semiótica de las Artes de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (Venezuela), Arquitecto y Semiólogo. Doctor en Filología con especialidad en Semiótica de las Artes y la Literatura (Univ. de Murcia). Ha cursado semiótica general, semiótica del arte y filosofía del lenguaje en la Universidad de Boloña con Umberto Eco y Omar Calabrese. Enseña Semiología de la imagen y del teatro. Miembro del staff directivo de la AISV. Email: [roccomangieri642@hotmail.com](mailto:roccomangieri642@hotmail.com)

Este artículo fue referenciado por la UAM el 16/03/2017 y el 27/07/2017

“*On line war is absurd*” Dominique Wolton  
 “*The battle scattered, the art condensed*”  
 Jhon Hale

## 1. CAMBIO EN LA NARRATIVA DE LAS IMÁGENES

Después del 11 de Septiembre y del ataque a las *Twin Towers* el lenguaje de la guerra ha cambiado radicalmente. Este cambio en el discurso y en las narrativas de la imagen de guerra venía dándose progresivamente a partir del final de la Guerra Fría y del acontecimiento de la caída del muro de Berlín. Casi todos los sociólogos, historiadores, teóricos de la fotografía y buena parte de la opinión pública están de acuerdo con la aparición de este cambio, tanto a nivel de la producción de sentido así como a nivel de la circulación y lectura de la imagen de la guerra vehiculada por los medios.

La guerra ha dejado de ser leída como acontecimiento pleno para pasar a ser una suerte de flujo casi ininterrumpido de informaciones estereotipadas, de series manipuladas por las grandes cadenas que controlan las narrativas globales, imágenes previamente filtradas o descontextualizadas de su contexto de significación. La guerra ya no es una narrativa épica sino un juego macabro donde la muerte, el terror, el miedo, las retóricas e ideologías de la inseguridad y las falsificaciones deliberadas, se han convertido en un espectáculo global.

Este flujo espectacular y en “tiempo real” de imágenes que circulan a través de las redes de información, insertadas en una compresión espectacular del tiempo y del espacio (Harvey, 2007), en una especie de *código universal de la instantaneidad* y del consumo, hace casi imposible que los eventos puedan reintegrarse en una *estructura* cuya organización esté basada en procesos de *filtrado cultural*, de estratificación de la memoria social y en definitiva para poder darle forma y contenido histórico. Lo histórico entendido como un espacio socio semiótico organizado de lo que sucede y de lo que ha sucedido, un tramado de estructuras de significación que permite que la memoria y el imaginario social puedan construirse y activarse.

En este ensayo no vamos a detenernos en un repaso historiográfico de los usos y sentidos de las imágenes de guerra. Es un territorio muy extenso ya explorado en buena parte. Solamente queremos hacer foco sobre un aspecto, un detalle que puede revelarnos uno de los poderes más eficaces y maravillosos de la imagen. El título de este texto es una invitación al lector para entrar en una anécdota, un episodio nada común.

## 2. IMAGEN DE GUERRA

Entre 1941 y 1942, la National Gallery de Londres dirigida por el historiador Kenneth Clark, y por petición expresa de los ciudadanos sometidos a los intensos ataques de la aviación nazi, decide activar un programa denominado *The picture of the month*. El museo, teniendo en cuenta la necesidad de proteger el notable patrimonio artístico guardado

en sótanos y otros lugares subterráneos de Londres, tuvo la idea de exponer un cuadro al mes en un espacio de la Galería nacional (Mc Gregor, 2002).

Cada londinense, hacía una larga cola en el horario diurno y vespertino para observar por unos segundos un pequeño cuadro colocado sobre un caballete. En muchas ocasiones, la misma persona repetía el ritual para tener la oportunidad de volver a *contemplar* el cuadro. Este pequeño relato causa sorpresa. No tanto por la idea que tenemos de la disciplina, la etiqueta o la elegancia espartana de los ingleses, sino por el detalle de tratarse de un observador que mira la imagen por un breve lapso de tiempo y como alguien que siente parte de una cultura y de un imaginario sociocultural. Durante esta actividad de la National Gallery, la serie de cuadros expuestos fue variada. Pero lo que nos interesa particularmente, y que ha sido en el indicio disparador de este ensayo, es ¿qué imágenes pidió la colectividad, dentro de un contexto de guerra muy violento y amenazador?

Kenneth Clark decidió ofrecerles cuadros tales como *El retrato de un Hombre* de Tiziano o el tranquilo y apacible *Patio de una casa en Delft* de Pieter De Hooch, pero la gente prefirió cuadros algo más intensos como *Cristo en el monte de los olivos* de El Greco, el *Noli me tangere* de Tiziano y los paisajes de Constable y de Gainsborough fueron de los más vistos y solicitados a medida que *The picture of the month* proseguía.

Este es el episodio histórico que motiva este ensayo. La mirada social de una imagen completamente fuera de la guerra. Nuestra intención será la de orientar al intérprete hacia una zona icónica *periférica* al centro de combate, *hacia los márgenes* del escenario en el cual se desarrollan las escenas de guerra, sobre una *ruta anacrónica*, una *peripecia hacia atrás* en la cual la fotografía descubre lo que Michel Foucault denominaba espacios-tiempos *heterotópicos*, un fuera de lugar que ha estado allí esperándonos, en los alrededores y a veces muy lejos del centro del acontecimiento. Una imagen que nos aleja de un punto de llegada codificado: la zona de combate, la imagen del reportero en la trinchera, la fotografía capturada en un instante irreversible. En pocas palabras, la anécdota de un anacronismo que parece ir completamente *en contra del sentido de la captura*, del instante irreplicable, itinerarios todos que han sido repetidos como uno de los fundamentos más valorados de la imagen de guerra: una intensa indexicalidad.

### 3. EFECTO GAINSBOROUGH

Hemos elegido las imágenes de algunos fotógrafos que proponen un itinerario, a la vez cognitivo y pasional, que se asemeja a lo que hemos etiquetado como *efecto Gainsborough* en relación a la experiencia visual y sensorial de un *paisaje* que produce sentido por oposición y contraste con otras series de imágenes que operan bajo otros ejes y principios de lectura. (Fig.1). Fotografías que son paisaje y paraje de una heterotopía del sentido.



Fig.1.Landscape, Gainsborough home museum,  
www.gainsboroughmuseum.org

Sabemos que históricamente, las primeras series de imágenes fotográficas de guerra (de la Comuna de París, la guerra de secesión norteamericana, la guerra de Crimea y otras) basaban su *eficacia* en una *operación testimonial*, como signos indexicales del advenimiento de un suceso y al mismo tiempo como la *prueba* de una victoria o una derrota sobre el enemigo, del valor, el miedo, la resistencia de los soldados, la suerte de los civiles. El valor de la imagen, más que convertirse en una posibilidad de apreciación estética (con algunas excepciones) se fundaba en dotar de pruebas a la opinión pública sobre el desarrollo de los acontecimientos y también de organizar posteriormente archivos testimoniales e históricos para construir narrativas articuladas alrededor de algunos significados fundamentales tales como el sacrificio, el valor y la nobleza de los soldados, la grandeza de un pueblo, el poder y la fuerza de un ejército, la grandeza de una nación.

A nuestro modo de ver, la imagen de guerra asociada a la producción de fotografías a cargo de reporteros e incluso de fotógrafos enrolados en un ejército, contenía desde el principio lo que hemos denominado como una *paranoia indexical*. Un impulso, proveniente de un fuerte imaginario cultural e ideológico, que presiona la imagen para que adquiriera su pleno sentido, siempre y cuando lograra estar cada vez más cerca de la "verdad del acontecimiento", una imagen cada vez más indiscernible de la *toma* y del *evento*, en una suerte de *loop* del sentido en el cual el acto fotográfico se confunde y forma parte del impacto discursivo sobre el intérprete, borrando la posibilidad de construir un relato, una historia. Este dispositivo, como ocurre hoy en día con la imagen de *guerra on-line*, hace que el único espesor de la imagen sea solamente su *superficie* inmediata, en una semiosis degradada del *ipso-facto*.

Esta *paranoia indexical* trata de imponer al lector a toda costa un valor del signo directamente proporcional a su apego al *aquí-ahora*, y no es solamente un itinerario exploratorio de la iconosfera de la guerra sino, también de una ideología y un modo de instalar en los imaginarios socioculturales un código restringido basado en la *hiper-visibilidad* y en

un proceso cancela a gran velocidad el poder social de la imagen como medio y soporte de la memoria, del reconocimiento autobiográfico y de lo histórico.

En cierta forma, toda la parafernalia de la *high-definition*, de la transmisión de la imagen en tiempo real, del *on-line* permanente e instantáneo, ha generado una peligrosísima era de la hiper-transparencia de la imagen. Los semióticos sabemos que una de las virtudes más preciadas es, por el contrario, la *opacidad*, la *resistencia* a la lectura, la *borrosidad* y el carácter de *fragmento del mundo* que se ofrece al intérprete como un pequeño *enigma*, un *acertijo* o un juego de itinerarios.

Hay fotógrafos, pintores o dibujantes que hacen la excepción, pero la tendencia generalizada ha sido el abultamiento del *index*: la función indexical del signo se ha convertido en una obsesión nada inocente. En este proceso, que también ha sido estudiado dentro de la teoría de la información y la teoría de los medios (Wolton, 1999), la función de la imagen se ha articulado necesariamente con las grandes decisiones y políticas globales de la información.

Llegados a este punto nos queda la tarea de conectarnos, a manera de un *gedankenexperiment*, con la obra de dos fotógrafos, o mejor de dos fotógrafos-pintores: Simón Norfolk y Richard Mosse. Haremos también un desvío hacia algunos fotogramas del film *Hiroshima mon Amour* de Alain Resnais. La idea es estimular al lector para que encuentre otras imágenes y otros itinerarios posibles bajo la idea del anacronismo, la huida fuera del imán del *index*, hacia una zona donde se acumule el tiempo y la memoria. Heterotopía y cronotopos fuera de la órbita del sensacionalismo y del efecto indexical como marca de eficacia icónica.

#### 4. NARRATIVIDADES

Simón Norfolk, fotógrafo británico nacido en África, expone en la Tate Gallery de Londres en el 2010 una de sus series llamada *Chronotopia*. El título nos remite al concepto de *cronotopo* de Mijaíl Bajtín es decir, a aquellos paisajes o figuras del territorio de la ficción que, al ser recorridas y recordadas por los personajes o por el narrador de una historia, nos permiten situar el discurso desde la perspectiva del espacio y la memoria, organizando el relato a través de la coherencia y reiteración de un lugar (Bajtín, 1989).

Norfolk realiza esta serie en relación con la guerra que los Estados Unidos y los aliados europeos emprenden (de hecho unilateralmente) en Afganistán, haciendo uso de tecnologías de un alto poder destructivo utilizado en varias zonas del territorio y especialmente en la ciudad de Kabul. Como sabemos, esta guerra relámpago programada con mucha anticipación para realizarse *a alta velocidad* y *con un máximo de eficacia*, logró una rápida victoria y control del territorio por el uso intensivo de misiles teledirigidos y una alta tecnología digital de control del espacio. Norfolk construye un discurso visual deliberadamente alejado del espacio-tiempo del combate y va a la búsqueda de otro *cronotopo* descentrado. Son imágenes heterotópicas. Las tres fotografías que hemos elegido, elaboradas a través del uso de una tecnología analógica tradicional (el uso de la técnica del colodión

sobre placas de papel), se acercan al sentido social y memorioso del *Picture of the month* de la National Gallery de Londres en los duros días de la guerra. Ambas series son descentradas y fuera de lugar.

Las imágenes ofrecen al lector un tiempo-espacio diferente y periférico de interpretación a través de un tratamiento paisajístico de la escena, desprovista de la presencia de personas y acentuando los efectos luminosos, las transparencias, las trayectorias y la atmósfera neblinosa y difusa de los lugares fotografiados. Hay también en ellas una distancia de observación algo *desimplicada* de la escena que ofrece la oportunidad de construir lentamente, poco a poco, un relato, una historia. Precisamente una historia no contada, incluso absurda y anacrónica para un reportero de guerra. Son imágenes completamente alejadas de la *tiranía del index*.

Paisajes de la guerra que nunca fueron visibilizados pero que aquí, a través de estas tres fotos aparentemente neutrales, adquieren el sentido arqueológico de un *paraje* que funciona como un fragmento de la memoria (figs.2 y 3). No es casual que Norfolk haya, en forma explícita, hecho un uso intertextual de su propuesta con la obra del fotógrafo británico del siglo XIX, John Burke. Las series de Burke fueron tomadas durante el conflicto franco-afgano y 130 años después Norfolk propone una mirada que ya ha dejado de ser *imperial, testimonial y exótica* (Fig.4). Establece una relación a nivel de la forma de la expresión con la serie de Burke pero obteniendo otros sentidos articulados con una reflexión crítica sobre el estatuto de la imagen de guerra en la fases histórica del imperialismo británico.



Fig.2 CHRONOTOPIA, Simon Norfolk, Missile US launch-pad 2012  
www.chronotopianorfolk



Fig.3.CHRONOTOPIA,Simon Norfolk ,2012,  
[www.chronotopianorfolk](http://www.chronotopianorfolk)



Fig.4.CHRONOTOPIA,SimonNorfolk,2012  
[www.chronotopianorfolk](http://www.chronotopianorfolk)

Estos *parajes periféricos* de la guerra citan críticamente las bucólicas y exóticas fotografías de Burke (Fig.5) y promueven un *desvío* ético y estético en referencia a la *mirada colonial* del imperio británico que todavía subsiste. Encontramos también una nuevo enfoque deconstructivo en relación a la focalización narrativa clásica de autores de la literatura imperial del siglo XIX como Rudyard Kipling y otros. Este escritor es citado en los textos de la muestra de Norfolk, especialmente en relación a las tácticas que construyen la imagen bajo un principio de la autoridad de un observador imperial que se ubica siempre a partir de la centralidad del discurso geopolítico europeo (Said, 1996).



Fig.5 Campaña Británica en Afghanistan, John Burke,1879. British Museum.  
www.thebritishmuseum.com

Esta vuelta al tiempo-espacio del paisaje-paraje nos parece de una gran relevancia estética y ética no tanto en relación con la calidad indudable y a la técnica a veces virtuosa de estas imágenes, sino sobre todo por el desplazamiento en la producción de sentido y de lectura que promueven (Verón, 2004). Un *desplazamiento político* de la mirada que no debe ser muy cómodo y hasta incomprensible para una recepción y un consumo instantáneo. El simple hecho, pequeño pero de una gran potencia semiótica, de que se nos ofrezca un panorama alejado y en los bordes del combate y de la muerte en vivo, es una bellísima proposición para el observador el cual tiene la oportunidad de aceptar un diverso rol actancial y temático como cómplice de un tiempo de lectura más cercano a una *clepsidra* que a un reloj digital de cuarta generación que mide desesperadamente las milésimas de segundo. Al mismo tiempo, se trata de *volver sobre los pasos del otro*, usando en cierta forma el mismo género pictórico y dibujístico del paisaje imperial para mostrarnos otro régimen de visibilidad que ya se aleja del *exotismo dominante* para adentrarse en el registro poético.

El otro artista es Richard Mosse, un fotógrafo y cineasta irlandés que, entre sus importantes proyectos fotográficos, presenta en la Bienal de Venecia del 2012 una serie fotográfica y audiovisual llamada *Infra-Enclave*, realizada en el contexto del violento conflicto entre bandos de la República del Congo entre los años 2010 y 2011(Fig 6 y 7). La técnica



usada por Mosse, una variación personalizada del *aerochrome*, nos permite captar la *clorofila* de la vegetación, escenas surreales donde el rosado y el rojo se disputan rítmicamente la ocupación de la superficie. Del mismo modo que lo que ocurre en las series de Norfolk pero con una poética diversa, las imágenes de Mosse son tomadas fuera de los escenarios de combate, en los *márgenes vivos* de un territorio pleno de savia, de juegos miméticos y de combatientes que exhiben sus armas, sus vestidos con penachos de ramas y flores.



Fig.6.ENCLAVE, Richard Mosse,  
www.mosse&burke.com



Fig.7ENCLAVE, Richard Mosse., Bial de Venecia 2012  
www.mosse&burke.com

Explícitamente Mosse hace un intertexto con la novela *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad, pero encuentra la luz y el color en lugar de la obscuridad, la vida palpitante en lugar del terror de una metamorfosis irreversible del cuerpo (Fig.8). No podemos dejar de comparar el sentido de estas fotografías con las imágenes del final del viaje río arriba y hacia adentro del personaje principal de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Pero allí donde Coppola nos hace ver la transformación del hombre blanco dominador en salvaje despiadado, Mosse nos ofrece la oportunidad de encontrar al *buen salvaje* de Lévi-Strauss. Coppola nos conduce en el interior de una espesura intrincada y oscura. Mosse nos da a ver un paisaje cálido y humano, *sorpresivamente otro* y ya no subordinado a la mirada centralizada del narrador del imperio, como la que ha sido construida en la obra de Conrad (Said, 1996).



Fig.8 ENCLAVE, Richard Mosse, Bienal de Venecia 2012  
www.mosse&burke.com

Nos toca ahora precisar algunos aspectos o rasgos esenciales de la semiosis de la imagen a la manera de una breve enciclopedia tanto a nivel del plano de la expresión como del contenido. Antes de intentarlo queremos retomar la idea, expresada antes, de reflexionar de nuevo sobre la necesidad de que los acontecimientos en su forma más pura sean integrados y de alguna forma codificados en el interior de una cultura, en un contexto sociocultural que permita pasar del *impacto* del evento al sentido de *lo histórico*, o si se quiere de la inmediatez de superficie de lo que acontece hacia la necesidad humana y existencial de reconvertirlo en una *experiencia* como tal. Construir una experiencia de la imagen inmediata que se nos impone como signifiante de un *rastreo* más que un registro o un *archivo*. Si esto es así y siguiendo a algunas observaciones de Lévi-Strauss, el *evento* es relevante sin duda pero requiere pasar a formar parte de la *estructura* y las imágenes que hemos elegido quizás puedan leerse dentro de este puente o paso (Lévi-Strauss, 1962). Es la misma idea que pervive en el modelo de la *longue durée* de Fernand Braudel (Braudel, 1986): poder leer las imágenes como episodios incluidos en largos ciclos históricos colocando el valor de la inmediatez en su justo lugar.

Al mismo tiempo sabemos el dilema aún vigente entre una historia del acontecimiento o microhistoria y una historia de tiempos largos fundada más bien en las *regularidades* que en los eventos no previstos. La lectura propuesta no invalida ambos extremos (la

plenitud inmediata del evento y su integración en el tiempo histórico y de las memorias culturales) pero se inclina decididamente hacia el segundo como “fase final” que permite narrativizar, comprender y *asentar el impacto del acontecimiento* en el interior de una red de códigos y sistemas de representación social. Estos dos fotógrafos llevan a cabo una relocalización de sentido de la imagen de guerra reconstruyendo el cronotopo indexical de la hiper visibilidad globalizada.

## 5. CONCLUSIONES

Por último apuntamos algunas estrategias de la imagen (Mangieri 2007, 2016), algunas de las cuales parecen alojarse en estas series, que permiten construir y cruzar el puente entre el evento de la guerra y el *espacio-tiempo de las memorias* socioculturales, de las estructuras nunca completamente cerradas en cuyo interior y a través de las cuales circula y se modifican los sentidos:

a) La *distancia narrativa* adoptada por el fotógrafo. Una aparente neutralidad similar a la mirada del etnógrafo y el antropólogo visual pero que toma en cuenta los inevitables grados de compromiso y de participación con el mundo.

b) Una *estrategia panorámica*, de amplitud del campo visual tanto a nivel del plano de la forma como del plano del contenido. La imagen trata de *dilatar* el tiempo de lectura y de dilatar al mismo tiempo las gradaciones y artificios de su construcción visual.

c) El uso del *anacronismo* en el mismo sentido apuntado por Enzensberger (Enzensberger,1999) como un aparente *estar fuera del tiempo* pero que paradójicamente permite crear una imagen de múltiples capas donde el tiempo ya no funciona cronológicamente y en la forma del instante irrepetible. El anacronismo permite hoy en día reeducar nuestra mirada volviéndola de nuevo hacia aquello *otro* que queda excluido completamente de los artificios tecnológicos de la instantaneidad y de la ideología del *ipso-facto*.

d) La imagen tiende a recuperar los ritmos de lectura cultural y se construye deliberadamente en una frontera permeable entre el observador y lo observado.

e) La imagen escapa a la *tiranía del index* recuperando una dimensión estética y ética diversa de la fotografía convencional de guerra. La presencia implacable de index cede lugar a los efectos de una iconicidad pura que nos reclama desde la perspectiva de un *paisaje insólito*.

f) La imagen de guerra recupera sus poderes más relevantes (Freedberg,2009), como *artefacto estético* que estimula y presiona sobre los mecanismos de la memoria al como un *panorama opaco* compuesto de varias capas de sentido. Es un *enigma* y un *acertijo* más una ideología de la evidencia y de la prueba testimonial.

g) El relato fotográfico es el resultado de una *peripetia*. De un merodeo por los alrededores y más allá del centro del evento. En vez de “ir al grano”, de ir al centro del episodio

(lo cual siempre ha sido una quimera) se prefiere dar *rodeos* y de *detenerse en un paraje*.

h) La imagen ya no puede ser leída como el *paisaje exótico* de un observador que registra arqueológicamente el territorio para autentificar (enmascarándose con los signos del otro) su conquista predatoria, sino como el trazado de un paraje que nos resulta desconocido, incluso imposible.

Las imágenes de Norfolk y Mosse, como *paisaje* y como *paraje*, son el producto de una reflexión y de movimientos exploratorios sobre un territorio más *emotivo y memorioso* que físico. Una operación silenciosa y hasta *solitaria*, muy semejante al maravilloso efecto de *lejanía de lo terrible* que nos produce todavía hoy ver un plano cercano de los cuerpos de los amantes que remiten a la piel quemada por la bomba de Hiroshima en el famoso y hermoso film de Alain Resnais (Fig.9). La enorme e incompresible máquina de la guerra no es visualmente perceptible en esta imagen pero es *visible*. Son imágenes que *producen lo visible* en vez de mostrar lo visual. De hecho pensamos también en un *efecto Resnais* en cuanto reenvío de lo accidental y de la arremetida del acontecimiento hacia la posibilidad de que la imagen acumule lo histórico: el film de Resnais es, maravillosamente, un relato donde la imagen se construye por los avatares de la memoria.



Fig.9 Fotograma del film *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais.  
www.kinephilia.org

En las series de fotografías de Norfolk y de Mosse ya no se escucha el ruido de las bombas y el traqueteo de las ametralladoras, el grito del dolor de los moribundos, al igual que en la lectura visual del hermoso paisaje de Gainsborough. Pero pueden ser recreados precisamente por su *aparente ausencia*, la inmediatez estrepitosa, irracional e incomprensible de la guerra aún está en estos paisajes y emite todavía pero ya en el fondo ( ya no en primer plano) sus señales de muerte , pero estas están ya mezcladas, confundidas con el sonido del viento de la noche, la luminosidad del cielo cruzado por una falsa estrella de metal, la calidez surreal de un ramaje clorofílico o la brillante mirada de un combatiente convertido en el cuerpo de un *camuflaje* ritual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bajtín, M. (1989) *Las formas tiempo y del cronotopo en la novela*, Madrid: Taurus.
- Braudel, F. (1986) *La historia y las ciencias sociales*, Madrid: Alianza
- Danto, A.; Mc Gregor, N. et alter (2002) *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona: Crítica.
- Enzensberger, H. (1999) *Zigzags*, Barcelona: Anagrama
- Freedberg, D. (2009) *Il potere delle immagini*, Torino: Einaudi
- Harvey, D. (2007) *El nuevo imperialismo*, Madrid: Akal
- Levi-Strauss, C. (1962) *El pensamiento salvaje*, México: FCE
- Mangieri, R. (2007) *Tres miradas, tres sujetos*, Madrid, Biblioteca Nueva
- (2016) *Imagoletragrafía*, Mérida, Ediciones Universidad de Los Andes.
- Wolton, D. (1999) *La información y la guerra*, México: Siglo XXI
- Said, E. (1996) *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama
- Verón, E. (2004) *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires: Gedisa

