
LA VISIÓN AÉREA EN EL PAISAJE DE NATURALEZA COMO IDENTIFICACIÓN CULTURAL. REFLEXIONES FOTOGRÁFICAS

María Antonia Blanco Arroyo
Facultad de Bellas Artes de Sevilla

Recibido: 31 de enero de 2012
Aceptado: 15 de febrero de 2012

Resumen:

Este artículo se centra en los modos de ver de la imagen fotográfica y en el punto de vista del autor. Se incide en la aseveración de cómo la fotografía se nos presenta como una actitud cultural, en la que intervienen conceptualmente aspectos políticos, literarios o plásticos; trascendiendo su importancia incluso hacia una dimensión de reconocimiento contextual. El paisaje de naturaleza define la creación fotográfica, y la conduce, extendiéndola dentro de la historia del arte, donde los conceptos estéticos y narrativos quedan renovados y transformados. Este escrito está fundamentado a partir de las propuestas fotográficas de dos artistas: Richard Misrach y Klaus D. Francke.

Palabras clave: Paisaje, naturaleza, fotografía, Richard Misrach, Klaus D. Francke

* * * * *

La visión aérea en el paisaje de naturaleza como identificación cultural. Reflexiones fotográficas.

La palabra “*vista*” indica una singularidad, un punto focal, un momento particular en el seno de la compleja representación del mundo, una especie de atlas topográfico total¹.

El material básico de la reseña histórica de la fotografía, en sus primeros años, se fundamenta en su característica esencialmente topográfica, y que en principio, se realizó para solventar las necesidades de la exploración en las expediciones, y en los estudios topográficos. Estas imágenes entran, actualmente, a través del museo, en el ámbito de la reconstrucción histórica². De ahí la importancia que adquiere la fotografía de paisaje para entender la historia natural mediante los cambios contemplados. La naturaleza produce formas siguiendo unos patrones, similitudes pasmosas consigo misma. Las ramificaciones de un helecho se asemejan a los pliegues de una cadena montañosa

¹ R. KRAUSS, Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, 2002, p. 48.

² R. KRAUSS, ob. cit., p. 43

porque ambos obedecen las mismas leyes físicas de los sistemas dinámicos³. Sin embargo, cuando la percibimos, in situ, existen ciertas variaciones físicas y ópticas que alteran nuestros modos de ver. Nuestro ojo opera en movimientos exploratorios, y el cuerpo suele estar en movimiento, por lo que aquello que vemos permanente se abstrae en movimiento. Por lo tanto, lo que vemos no es una descodificación pura y simple de las estructuras luminosas que inciden en la retina. En algún punto entre ésta, y el córtex visual, las señales entrantes son modificadas para darnos una información que ya está vinculada a una respuesta aprendida. Evidentemente, lo que llega al córtex visual es suscitado por el mundo exterior, pero no consiste en una réplica directa o simple de él. Se trata de un proceso mucho más complejo y dinámico. En todo el periodo moderno, al menos en Occidente, ha sido aceptado el supuesto de que una ciencia empírica de la percepción puede ofrecernos una explicación no sólo necesaria, sino además suficiente de los hechos materiales en que se basan las prácticas artísticas visuales. Por consiguiente, en el siglo XXI la psicología de la percepción se ha convertido en una disciplina científica relacionada con el arte. Este tipo de estudios sobre la psicología de las apariencias son necesarios, al menos para rectificar la idea ingenua de una visión puramente física. Sin embargo, si la explicación sobre el acto de ver se detuviera en este punto, esto no haría más que fomentar un error de consecuencias aún mayores: la ubicua creencia de que “lo visual” es una experiencia totalmente separada de lo verbal⁴.

“*The art in photography is literary art before it is anything else*”. (Clement Greenberg, *Four Photographer’s Eye*, *New York Review of Books*, 23 de Febrero de 1964). Esta idea afirma que el arte en fotografía es, ante todo, arte literario. Por lo tanto, para que funcione como arte, la fotografía debe contar su historia.

La importancia del aspecto verbal o literario de la imagen fotográfica, resulta relevante para comprender los discursos y las prácticas fotográficas actuales. La utilización de los conceptos es fundamental, ya que éstos organizan la realidad, la recortan en pequeños paquetes de sentido, la limitan dándole lo que el escritor francés Georges Bataille, llama: “*Levitas matemáticas*”, expresión que designa a la vez la abstracción de los conceptos, y su conveniencia forzosa⁵. Además de asumir el aspecto teórico que pone el acento en el valor artístico de la imagen, también es importante indagar en las variaciones, que se producen en su dimensión visual a partir del empleo de un punto de vista diferente por parte del fotógrafo. En relación a esta idea, el escritor John Berger, defiende en su libro: *Modos de ver*, cómo lo visible es un fluir continuo, y ya no es lo que se presenta frente a los ojos, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde diferentes puntos situados alrededor del objeto⁶. Esta postura se halla en consonancia con la teoría cubista, y el artista Pablo Picasso la puso en práctica en sus pinturas. Este enfoque multidireccional de los puntos de vista de una imagen trasciende al ámbito fotográfico, generando en muchas ocasiones, cierta ambigüedad en el reconocimiento de la fotografía, con respecto a su emplazamiento real. Podemos hablar entonces del punto de vista aéreo como una alternativa de la imagen fotográfica. En este sentido advertimos que la fotografía aérea es casi tan antigua como la fotografía misma. El punto de vista que nos confiere, es diferente al del espectador, con respecto al paisaje, ya que está situado en el suelo, con una posición más elevada de la cámara. A partir de esta apreciación podríamos mencionar, como curiosidad relacionada, que este

³ K. D. FRANCKE, *La tierra como arte*. Barcelona, 2007, p. 6.

⁴ J. RIBALTA, *Efecto real*. Debates posmodernos sobre la fotografía. Barcelona, 2004, pp. 164-165.

⁵ R. KRAUSS, *Lo fotográfico*, por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, 2002, p.178.

⁶ V.V.A.A., *El paisaje*. Valencia, 2008, p. 12

ángulo es el mismo que usaba el fotógrafo alemán Hans Namuth (1915-1990) para fotografiar al pintor expresionista Jackson Pollock mientras trabajaba⁷.

La fotografía aérea supone un análisis de la superficie terrestre, mediante el empleo de máquinas fotográficas cuyas aplicaciones funcionales se diversifican. Se utilizan en el campo de la investigación arqueológica o geológica, así como en la agricultura para recabar información sobre la naturaleza de las superficies terreas, o en el campo militar para obtener información sobre objetivos estratégicos⁸. Sin embargo, resulta mucho más satisfactorio y enriquecedor el hecho de pensar cómo además de todas estas funciones contamos con una más, la artística, que dirige su atención hacia el campo de la fotografía, como medio que va más allá de la imagen documental, defendiendo la creación. En el ámbito artístico, la fotografía aérea plantea como cuestión la interpretación de la lectura, que difiere de otras fotografías con otros puntos de vista. Esto quiere decir que las dimensiones esculturales de la realidad se vuelven ambiguas: la diferencia entre las protuberancias y los huecos, lo cóncavo y lo convexo, se borra. Esta actitud nos sitúa frente a una “realidad” transformada en un texto, requiriendo de una lectura o descodificación. Se produce una cesura entre el ángulo de visión con el que se tomó la fotografía, y el ángulo que se requiere para comprenderla. Este tipo de fotografía desvela una rotura en el tejido de la realidad, cisura que la mayoría de las fotografías tomadas desde el suelo intentan, con gran esfuerzo, disimular. Una bifurcación en esta tipología fotográfica, la encontramos en los pintores que a principios del siglo XX se dedicaron a la abstracción, y se valen de la fotografía aérea como un recurso. Podemos destacar la serie del pintor francés Robert Delaunay, que se inspira en una vista aérea de la torre Eiffel, y el empleo que hace Malevich de este tipo de imagen, como metáfora de la suprema relación con el espacio.

Sin embargo, su condición de pintores no les permite acceder a realizar su trabajo en el aire, a diferencia de los fotógrafos. Esta posición que adquiere el fotógrafo representa un estadio al que el pintor no puede llegar, supone, por lo tanto, una notable diferencia en cuanto al emplazamiento que el pintor tiene, inmóvil, en el suelo. Es de gran relevancia destacar en este campo, el carácter pionero atribuido al fotógrafo francés Gaspar-Félix Tournachon, más conocido como Nadar (1820-1910), cuyo mayor deseo en cuanto dispuso de una cámara fotográfica fue elevarse muy alto sobre los techos de París para tomar vistas aéreas desde la cesta de un globo aerostático⁹. En 1858, Nadar se subió a un globo con su cámara, y a unos ochenta metros de altura, tomó algunas fotografías al pasar sobre el pequeño pueblo francés de Petit-Becetre, fotografías que por desgracia se han perdido. La fotografía aérea más antigua que se conserva es tomada sobre la ciudad de Boston, y data de 1860, realizada por James Wallace Black, a unos 600 metros de altura sobrevolando la ciudad en globo¹⁰.

Richard Misrach

⁷ R. KRAUSS, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, 2002, p. 101.

⁸ Fotografía. [Consulta: 24/07/2010]. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa>

⁹ R. KRAUSS, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, 2002, pp. 101-102.

¹⁰ Fotografía Aérea. [Consulta: 23/07/2010]. En: http://www.google.es/imgres?imgurl=http://fotografiaaerea.files.wordpress.com/2008/08/foto-aerea-mas-antigua.jpg&imgrefurl=http://fotografiaaerea.wordpress.com/2008/08/11/las-primeras-fotografiasaereas/&usq=__7jaw1IUDLpLiJId5zFFMT919RRY=&h=383&w=480&sz=48&hl=es&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=IBX5G__88e9IHM:&tbnh=103&tbnw=129&prev=/images%3Fq%3DPrimera%2Bfotograf%25C3%25ADa%2Ba%25C3%25A9rea%2Ben%2B1858%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN%26tbs%3Disch:1

Richard Misrach es un fotógrafo estadounidense nacido en Los Ángeles (California), en 1949. Sus fotografías de paisaje muestran la tierra y los mares del desierto, apareciendo siempre en ellas la injerencia humana.

Durante más de treinta años ha abordado la relación entre la sociedad contemporánea, y la naturaleza, especialmente, en el Oeste Americano. En la década de 1970 ayudó a promover el renacimiento de la fotografía en color, y la presentación de ésta a gran escala, hasta llegar a representar una práctica muy extendida en la actualidad. Las fotografías de Misrach destacan en las colecciones de más de cincuenta instituciones importantes, entre las que se incluyen el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York, la National Gallery of Art, Washington DC, y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Su trabajo resulta significativo para comprender los discursos actuales¹¹.

Desde 2001 está trabajando en una serie titulada *On the Beach*, con obras como *Untitled 696-05*, de 2005 (fig.1), y *Untitled #394-03*, de 2003 (fig.2). Este proyecto ha sido presentado a gran escala (seis por tres metros). El trabajo recoge imágenes en color de la playa de Hawái. Mirando hacia abajo, desde una habitación de hotel, justo al lado de la playa, Richard realiza estas fotografías con un punto de vista aéreo, en las que se elimina, cualquier referencia de horizonte y de cielo; sólo nos queda el registro de determinadas personas inmersas en un entorno idílico. Estas imágenes fueron tomadas en los días sucesivos al 11 de septiembre de 2001, retratando la inquieta sensación de malestar y presentimiento que invadió el país, después de los ataques contra el World Trade Center y el Pentágono. Estas fotografías simulan las imágenes de los individuos, y las parejas caídas desde las Torres Gemelas. Del mismo modo, este autor se siente influenciado por la novela *On the Beach* del novelista Nevil Shute Norway, de los años cincuenta, escrita y firmada en plena guerra fría, y que después sería convertida en película¹². Dicha novela describe a una población que está esperando la muerte por los efectos de una bomba atómica. Podríamos decir que el paraíso se ha convertido en una morada difícil; lo sublime y el mar están en nuestra vulnerabilidad, en la naturaleza precaria de la vida misma. Los acontecimientos terroristas del 11S de nueva York fueron cruciales para la producción de Misrach. Según él mismo expresa: “cambió la forma en que veía todo”. El aislamiento de una pareja solitaria tumbada en una playa, pone de relieve su fragilidad¹³. Este discurso nos permite reflexionar y confirmar, que las personas son tan vulnerables como el propio mundo que ocupan.

¹¹ R. MISRACH, Richard Misrach. [Consulta:18/07/2010]. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Misrach

¹² R. MISRACH, Richard Misrach: on the beach. [Consulta: 25/07/2010]. En: <http://www.nga.gov/exhibitions/misrachinfo.shtm>

¹³ K. R. FLETCHER, Kenneth, Fotografías Omnimosa Misrach Richard's Beach. [Consulta: 24/07/2010]. En: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-beach.html>



Fig.1. Richard Misrach. *Untitled 696-05*. 2005. Fig.2. Richard Misrach. *Untitled #394-03*. 2003.

Richard Misrach ha disfrutado de una reputación como pionero de la fotografía contemporánea desde 1970. Fue uno de los primeros artistas en explorar las posibilidades de la impresión en color a gran escala, y además, uno de los primeros en centrarse en un arte politizado, en el que el comportamiento irresponsable de la sociedad moderna, construye nuestro entorno natural. Además, el componente inusual en la perspectiva, y el nivel de detalle reflejado, no atiende a una fotografía aérea normal. Las imágenes están tomadas por una cámara de 8 x 10, con columpios, e inclinable, para poder cortar la línea del horizonte y crear la ilusión de que está flotando sobre la gente. Su “paisaje cultural” nos anuncia una compleja visión de la humanidad en el orden natural. Nos remite al mar, al vasto océano que enmarca una situación donde el miedo, está presente. Tanto en la realidad como metafóricamente, el océano es ese gran desconocido para nosotros, pertenece a la definición última de lo sublime, porque conviven en él, los atributos de temor, gloria, y belleza. Misrach observa todos aquellos momentos que se sitúan un poco fuera de control, mira sus vistas y piensa: “*Tal vez algunos de ellos no están tan seguros, después de todo*”¹⁴.

La inseguridad forma parte de este discurso fotográfico, sensación que predomina en la sociedad actual, haciéndonos sentir miedo e intranquilidad emocional. Es un sentimiento colectivo que hemos constituido nosotros mismos debido a la falta de certezas, a causa de la angustia que esto genera. Vivimos instalados en el miedo a lo desconocido, nos cuesta aceptar lo nuevo, aquella experiencia que no es igual a la anterior. Resulta casi imposible asumir la muerte, la pérdida; y esto deriva en una suerte de precariedad e inasistencia, actitud que se ve reflejada en nuestros hábitos diarios. La consecuencia de todo esto torna en inseguridad y pequeñez ante la inmensidad de la tierra, ante la grandeza de nuestros problemas que crecen y se multiplican con el tiempo. Las imágenes de este artista reflejan la condición humana en el paisaje. La naturaleza se convierte en un inmenso escenario que retrata la soledad del individuo. Esta narrativa entra en consonancia con la obra: *Caminante ante un mar de niebla* de 1818, del principal representante de la pintura romántica alemana, Caspar David Friedrich (1774-1840), quién pronuncia este carácter de empequeñecimiento del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza¹⁵. Una ola fotografiada justo antes de romper, es una

¹⁴ R. AYERS, Richard Misrach. [Consulta: 02/07/2010]. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Misrach

¹⁵ Caspar David Friedrich. [Consulta: 25/07/2010]. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich

representación del mar, un abeto cubierto de nieve, destrozado por la tormenta, es el símbolo del invierno. Estas son las imágenes de la vida de la tierra con el significado que les dio C.D. Friedrich. Una estrecha relación entre este pintor y el fotógrafo Misrach, es posible y fructuosa, y no por el estilo de la imagen, sino por la similitud en la concepción¹⁶.

A partir del análisis de las imágenes de Richard Misrach comprobamos cómo el discurso trasciende por encima de la estética, adaptándose la obra favorablemente a las prácticas artísticas actuales. Cómo expresa el comisario artístico William Jenkins: “*Las fotografías en sí son mucho más ricas en significado y alcance que la mera creación de un aspecto estético*”¹⁷.

El sociólogo francés Paul Virilio, ha afirmado lúcidamente, que hoy en día el interés por el paisaje pasa por el descubrimiento del paisaje de los acontecimientos, y no por una discusión bizantina sobre el devenir museal del land art. Según este autor, debemos reinventar una dramaturgia del paisaje¹⁸.

Klaus D. Francke

Klaus D. Francke es un fotógrafo independiente nacido en la ciudad alemana de Hamburgo. Este autor trabajó como arquitecto hasta el año 1970, y en esa época decidió comenzar su carrera como fotógrafo. En 1993 viajó por primera vez a Australia. Desde entonces, Francke ha volado sobre esta ciudad para retratar los accidentes del paisaje¹⁹. Este fotógrafo ha cofundado la agencia Bilderberg, con sede en Hamburgo, y además, colabora con prestigiosas revistas alemanas como Geo, Stern y Merian. Klaus se especializó en fotografía aérea en la década de 1980, y suele volar a una altura comprendida entre 300 y 1500 metros, siendo importante mencionar, que gran parte del trabajo lo lleva a cabo en tierra firme. Francke consulta atlas, hojas topográficas, y bibliografía especializada en geología. Sus imágenes representan el cambio, son instantáneas de un proceso geológico. De ningún modo se trata de imágenes estáticas, pues en todo momento reflejan la vida natural²⁰. Sus fotografías retratan la naturaleza convertida en Arte, como masas de color impuestas.

El resultado visual recuerda a la historia de la pintura abstracta. Los futuristas italianos, en 1931, afirmaban en su manifiesto de la “*Aeropintura*”, que una de las cualidades de la fotografía tomada desde el cielo consistía, en la desintegración del espacio. Cuando la imagen global se desintegra nos encontramos ante una ausencia de referentes²¹. Lo fragmentario es un aspecto de la imagen. El orden visual queda representado a modo de puzzle, donde las piezas son fragmentos del mundo. Este modo de ver la realidad (de forma fraccionada) es una constante en nuestro día a día, ya que la información nos llega de este modo. Nunca llegamos a tener un conocimiento total de las cosas; resulta más cómodo quedarnos con trozos que no alcanzan a constituir una verdad, indagaciones y supuestos, que nos libran del compromiso con

¹⁶ J. FONTCUBERTA, *Estética fotográfica*. Barcelona, 2007, p. 138.

¹⁷ V.V.A.A., *Del paisaje reciente*. Madrid, 2006, p. 190.

¹⁸ V.V.A.A., *El paisaje*. Valencia, 2008, p. 17.

¹⁹ K. D. FRANCKE, *Australia desde el aire*. Barcelona, 2007.

²⁰ K. D. FRANCKE, *La tierra como arte*. Barcelona, 2007, pp. 01-08.

²¹ C. MONTAGUD, *La naturaleza convertida en arte desde el cielo*. [Consulta: 25/07/2010]. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/02/ciencia/1204482904.html>.

respecto al problema en cuestión. Percibimos de un modo parcial, dirigiendo nuestra mirada a lo concreto, centrando el objetivo en una parte específica.

En la explotación de sal y minerales de Sowa Pan, área que forma parte de la depresión salina de Makgadikgadi, una aglomeración de varios lechos de lagos salados en el norte de Botsuana. Durante la estación de lluvias, cuando el nivel de agua sube, se convierte en la mayor zona de reproducción de flamencos de toda África²² (fig. 3). Esta situación interesa al fotógrafo, sobre todo por las cualidades cromáticas que se generan. Se producen imágenes de un alto contenido plástico, que relacionamos directamente con pintores abstractos. En la imagen que acabamos de nombrar, vemos un vínculo con el artista holandés Mondrian, debido al marcado acento geométrico, organizado a modo de bandas de color en la fotografía de Francke. No obstante existe, obvia y manifiestamente, diferencias entre esta fotografía y la obra del pintor Mondrian. Este último crea su imagen pictórica de manera totalmente intencionada: tanto la disposición geométrica, como las masas de color, tienen una orientación analizada y estudiada previamente; la imagen ha sido creada por él mismo. En el caso de Klaus sucede algo distinto: el fotógrafo no inventa las imágenes, sino que toma instantáneas de ellas, de aquellos acontecimientos visuales que ya han sido creados de forma natural en el espacio; el fotógrafo simplemente documenta este hecho, teniendo lugar una imagen nueva que trasciende en obra artística. El fotógrafo, historiador, crítico, y curador estadounidense John Szarkowski (1925-2007), reflexiona sobre esta idea cuando afirma que las imágenes nuevas derivan de imágenes pasadas. Según él, lo que un artista pone de nuevo en su obra sirve para desafiar y revisar su tradición, tal y como le ha venido dada²³.

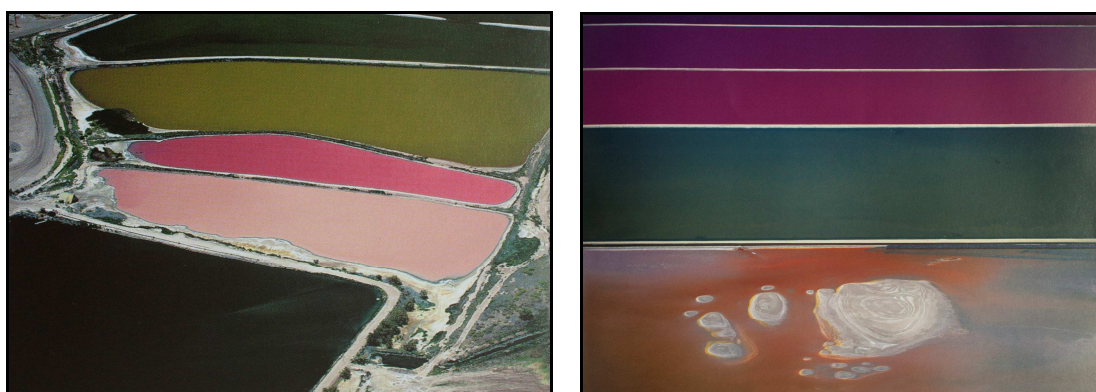


Fig.3. Klaus D. Francke. Explotación de sal y minerales en Sowa Pan, en el norte de Botsuana, África. Fig.4. Klaus D. Francke. Salina cerca de Gallup, Nuevo México, Estados Unidos.

Otra obra de este autor, se fundamenta en la explotación de sal de agua marina, en la que el agua se hace pasar a cielo abierto de una pila de evaporación a otra más baja, y a causa de dicha evaporación, el contenido de sal aumenta de pila en pila²⁴ (fig.4). Esta circunstancia genera una imagen con la misma intensidad pictórica, y la relacionamos ahora con otro pintor: Mark Rothko; incluso podríamos hacer una asociación más concreta con una de sus obras titulada *Red, Orange, Tan, and Purple*, de 1949. El pintor hace una distinción con los colores; tanto en el título como en el cuadro,

²² K. D. FRANCKE, La tierra como arte. Barcelona, 2007, p. 197.

²³ J. RIBALTA, Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía. Barcelona, 2004, pp. 178-179.

²⁴ K. D. FRANCKE, La tierra como arte. Barcelona, 2007, p. 201.

pues cada color tiene su zona en la obra. Lo mismo ocurre en la fotografía que realiza Klaus desde el cielo. Lo real supera los límites de la ficción. Aquello que el pintor busca con sus pinceles está en el orden natural de las cosas. Como expresa Roland Barthes: “La videncia del fotógrafo no consiste en <<ver>> sino en encontrarse allí”²⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

- J. FONTCUBERTA, Estética fotográfica. Barcelona, 2007
- J. RIBALTA, Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía. Barcelona, 2004.
- K. D. FRANCKE, Australia desde el aire. Barcelona, 2007
- K. D. FRANCKE, La tierra como arte. Barcelona, 2007
- R. BARTHES, La cámara lúcida. Barcelona, 2007
- V.V.A.A., Del Paisaje reciente. Madrid, 2006
- V.V.A.A., El paisaje. Valencia, 2008

Documentos electrónicos:

- Caspar David Friedrich. [Consulta: 25/07/2010]. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich
- C. MONTAGUD, La naturaleza convertida en arte desde el cielo. [Consulta: 25/07/2010]. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/02/ciencia/1204482904.html>
- Fotografía. [Consulta: 24/07/2010]. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa>
- K. R. FLETCHER, Kenneth, Fotografías Omnimosa Misrach Richard's Beach. [Consulta: 24/07/2010]. En: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-beach.html>
- R. AYERS, Richard Misrach. [Consulta: 02/07/2010]. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Misrach
- R. KRAUSS, Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos, Barcelona, 2002, pp. 101- 102.
- R. MISRACH, Richard Misrach. [Consulta:18/07/2010]. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Misrach
- R. MISRACH, Richard Misrach: on the Beach. [Consulta: 25/07/2010]. En: <http://www.nga.gov/exhibitions/misrachinfo.shtm>

²⁵ R. BARTHES, La cámara lúcida. Barcelona, 2007, p. 86.