

Soriano Colchero, José Antonio.

Alumno programa de Doctorado en Historia y Arte de la Universidad de Granada. Personal Docente Investigador Predoctoral Universidad de Granada. Departamento de Dibujo. Grupo de Investigación Hum 886 Dibujo y Proyecto.

López Vílchez, Inmaculada.

Profesora Titular Universidad de Granada. Departamento de Dibujo. Directora del Grupo de Investigación Hum 886 Dibujo y Proyecto.

La anamorfosis como imagen sincera. Felice Varini y la abolición del espacio como alternativa a la imagen de los mass media.

Anamorphosis as sincere image. Felice Varini and space abolition as an alternative to the mass media images.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Anamorfosis, Felice Varini, ilusión, espacio, imagen contemporánea.

KEY WORDS:

Anamorphosis, Felice Varini, illusion ,space, contemporary image.

RESUMEN.

La imagen tiene una posición fundamental en la comunicación global contemporánea. Pero ¿cuál es la relación entre su mensaje y la receptiva sociedad actual? Tras la tradicional interpretación iconológica de Panofsky, alejados de la imagen como signo, nuevos argumentos han enriquecido actualmente las posibilidades de análisis de las imágenes. Retomando la que a nuestro juicio resulta una interesante y afortunada interpretación de Ana María Guasch, utilizaremos el argumento de cómo los nuevos "estudios visuales" apoyan la relectura y la reinterpretación de imágenes, desde unos nuevos códigos que atienden a factores tan interesantes como la relación con el espectador en su determinado contexto. Nuestro estudio toma uno de los temas cruciales para la Vanguardia del siglo XX, la negación y destrucción del paradigma del espacio perspectivo tridimensional, y presentaremos el recurso plástico de la anamorfosis tratado desde la óptica del arte contemporáneo como una tipología de imagen que, sirviéndose de la ambigüedad, ofrece la posibilidad de establecer mensajes múltiples y lecturas complejas. La anamorfosis que presenta la obra del artista Felice Varini funcionará como paradigma de revelación contra los mensajes impuesto por los mass media, evidenciando la posibilidad de generar nuevos códigos para el análisis de las imágenes.

ABSTRACT.

Images have a fundamental position in contemporary global communication. But, which is the relationship between their content and the receptive current society? After the traditional iconological Panofsky's interpretation, far from image as a sign, currently new arguments have enriched the possibilities of analysis of images. According to what in our opinion is an interesting and fortunate Ana María Guasch's interpretation, we will use the "visual studies" arguments about their

support of the rereading and the reinterpretation of images from new codes that serve the relation to the spectator in its given context. Our study takes one of the Twentieth Century's avant-garde crucial issue: the negation and destruction of three-dimensional spatial perspective as a paradigm. We will introduce anamorphosis as a current plastic resource in contemporary art, an ambiguous image typology that offers the possibility of creating multiples messages and set off complex readings. Anamorphosis in Felice Varini's art works functions as paradigm of revelation against the mass media imposed messages, evidencing the possibility of generating new codes for the images analysis.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

A lo largo de la historia, las imágenes han provocado a sus observadores, actuando sobre el instinto del ser. Contra esta realidad, la teoría del arte ha generado una apreciación de las imágenes desde lo exquisito, alejada de lo instintivo. De esta forma, la imagen ha llegado a tomarse como un signo que hay que descifrar según cierto tipo de parámetros establecidos, convirtiéndonos en inmunes a sus efectos. "[...] signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco"¹. Pero: ¿qué relación podemos establecer entre el mensaje de las imágenes y su correspondencia con lo real?

La historia del arte ha llevado a cabo un estudio positivista, tomando como reales ciertos "macrorrelatos"², alejándose del "microrrelato"³. Cada una de las imágenes ha sido estudiada de forma individual, sin tener en cuenta las relaciones que se pueden establecer entre ellas con el paso del tiempo. Por lo contrario, el método comparativo de las imágenes de los medios mixtos (en relación a la utilización de imagen y lenguaje verbal) como el cine, la televisión, el teatro, etc., hace que la imagen quede libre de la intención del historiador, puesto que no puede basarse en las piezas o estilos, ilusorios según Rosalind E. Krauss⁴ de forma individual; sino que su relato surgirá de los espacios en blanco, ocupados ahora por las conclusiones obtenidas a raíz de las múltiples comparaciones.

A raíz de este método, nacen los estudios visuales: "[...] un proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alternativa de carácter «disciplinar» de buena parte de las disciplinas, entre ellas, la historia del arte"⁵. Y con ello la Cultura Visual⁶. Tal y como comenta Ana María Guasch en el artículo que incluye la cita anterior, la Cultura Visual se presenta como alternativa a la lectura tradicional de las imágenes, basada en el desciframiento, decodificación e interpretación (aunque este último concepto es el que mejor puede encajar en los estudios visuales), redescubriendo la imagen basándose en la mirada, la observación, el placer visual y la figura del espectador. De esta manera, lo importante aparece en las interconexiones que se establecen entre un sujeto (cultural) y el objeto. Esto conlleva a una democratización de la imagen, entendiendo la postmodernidad como una expansión del ámbito cultural hacia lo cotidiano. La imagen se valora más allá de lo estético, interactuando con la cultura provisional y cambiante. "A medida que una determinada forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca"⁷.

DESARROLLO

El "giro pictórico" tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX debido a la aparición del vídeo que influye a través del cine (ilusionismo visual sin precedentes); y por la ansiedad respecto a la imagen en cuanto a su poder (iconoclastia, idolatría, iconofilia, fetichismo...). Este cambio es fruto del interés por las imágenes en las ciencias humanas, del mismo modo que lo hizo el lenguaje, como modelo o figura de otra cosa y como un problema que resolver⁸.

¹ MITCHELL, William John Thomas. ¿Qué es una imagen? En: GARCÍA VARAS, Ana. Filosofía de la imagen. 1a. ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. pp. 107 – 154. ISBN: 978-84-7800-141-5. p. 109.

² Sucesos aceptados socialmente y contados desde un punto de vista con unas intenciones determinadas.

³ Pequeñas intervenciones históricas o sucesos que quedan olvidados en los espacios en blanco de la historia.

⁴ KRAUSS, Rosalind. La originalidad e la Vanguardia y otros mitos modernos. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2015. 327p. ISBN: 9788491041344.

⁵ GUASCH, Ana María. Un estudio de la cuestión. *Estudios visuales*. [en línea]. no. 1. 2003. [fecha de consulta: 09 Diciembre 2015]. pp. 8 – 16. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1guasch.pdf> ISSN: 1698-7470. p. 8.

⁶ Con la revista *October* y *Journal of Visual Culture*.

⁷ MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. 1a. ed. Barcelona: Paidós, 2003. 378p. ISBN: 8449313902. p. 26.

⁸ PANOFSKY, Erwin y LAFUENTE-FERRARI, Enrique. Estudios sobre iconología. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 348p. ISBN: 8420620122.

[...] se descubre que las artes visuales son «sistemas de signos» formados por «convenciones», que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están llenos de «textualidad» y «discurso»⁹.

La iconología de Panofsky no resuelve el problema del giro pictórico porque se muestra como un control del icono por el logos, olvidando que la imagen se representa a sí misma, como *metaimagen*¹⁰. La carga del receptor (contexto histórico, cultural, social y visual) será volcada y condicionará la relación con la imagen. Puesto que lo necesario e interesante es el estudio de la experiencia visual colectiva, deben ser válidos todos los observadores y las circunstancias tanto del observador como de la imagen: espacio, tiempo, entorno de exhibición, técnica, historial de propiedad, vías de circulación, tecnología empleada, autoría, etc.¹¹. Por lo tanto: ¿podemos aceptar como cierta aquella información que nos llega a través de los medios de comunicación, que con el apoyo de imágenes han construido nuestra historia, o por lo contrario debemos sospechar de todo?

Con la llegada de las Vanguardias del siglo XX, tienen lugar una serie de rupturas con respecto a características del arte anterior. Los diferentes cambios que se establecen quedan marcados a través de tres nuevas vías principales, como explicamos en el artículo *Espacio y vanguardias artísticas*¹². Las nuevas formas visuales se caracterizan por la negación de la perspectiva geométrica, la temporalidad de la obra como cuarta dimensión y la interpretación de la obra a-referencial y a-representacional¹³. Todo ello hace que la imagen tienda a objetualizarse.

Desde el Renacimiento, la perspectiva geométrica fue el medio idóneo para representar y mejorar a través del canon, la visión de la realidad. Pero los avances en la óptica que cambiaron los métodos de representación y dieron pie a las vanguardias¹⁴, desligaron a la perspectiva de su identificación con la verdad, de tal manera que tuvo lugar la negación del espacio. «Color y luz niegan igualmente su referencialidad. El color adquiere un significado propio»¹⁵. Se da la búsqueda del plano en pintura y fotografía como la *Catedral de Rouen* y las *Ninfeas* de Monet, o la serie de Auguste Salzmann en Jerusalén, en la que se observan constantes referencias al muro¹⁶. La abstracción se presenta como búsqueda del arte purista que huye de lo literal para apoyarse en lo teórico.

Pero si las vanguardias huían de la contaminación de lo referencial en la creación de imágenes, éstas estaban cometiendo un error tal y como se explica a través del concepto de «retícula» que aparece en *La originalidad de la vanguardia* de Rosalind E. Krauss¹⁷: «Lo que se ha estado llamando «la ficción del carácter originario de la superficie del cuadro» es lo que la crítica del arte denomina con arrogancia a «la opacidad del plano pictórico moderno»¹⁸. Krauss define la retícula como la esquematización de la imagen, que limita la capacidad creativa del autor y que representa tanto lo que se pinta como aquello sobre lo que se pinta. Por lo tanto, ¿existe algún método de creación de imágenes que no pretendan mostrar la realidad cayendo en el engaño, sin que se tienda al trampantojo?»¹⁹

La anamorfosis como ilusión sincera.

Llegados a este punto, nos gustaría establecer una diferenciación entre la anamorfosis²⁰ y el trampantojo. Podríamos decir que el trampantojo funciona perfectamente mostrando la apariencia realista de las cosas, pero es un ilusionista en cuanto que simula la presencia de objetos y espacios, implicando poder sobre su observador. «La verdad de la ilusión es la capacidad para producir errores en los demás»²¹. Por otra parte la anamorfosis quiere destruir la sensación realista de lo que se representa. Se ofrece al observador²² como un objeto artificial, sincero, lejos de la pretensión de aparentar naturalidad, y funcionando como *metaimagen*: comunicando sobre su capacidad para engañar a través de la artificiosidad. Necesita de un observador activo mentalmente y físicamente para ser comprendida en su totalidad.

⁹ MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual. 1a. ed. Madrid: Akal / Estudios Visuales, 2009. 380p. ISBN: 9788446025719. p. 22.

¹⁰ Imagen que trata sobre la propia imagen sin necesidad de la palabra.

¹¹ HERNÁNDEZ-MACHANCOSES, José Luis. La anamorfosis como acontecimiento visual. Tesis Doctoral. Valencia. Universitat de València, 2015. 477 p. [En línea]. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/48216>

¹² LÓPEZ-VÍLCHEZ, Inmaculada. Espacio y vanguardias artísticas/Space and modern movements in art. *Arte, Individuo y Sociedad*. [en línea]. vol. 19. 2007. [fecha de consulta: 20 Enero 2016]. pp. 117-133. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/209522645?accountid=14542> _ISSN 1131-5598.

¹³ Esta tercera característica será contrastada más adelante.

¹⁴ BANTJES, Robert. "Vertical Perspective Does Not Exist": The Scandal of Converging Verticals and the Final Crisis of Perspectiva Artificialis. *Journal of the History of Ideas*. [en línea]. vol. 75. no. 2. 2014. [fecha de consulta: 21 Febrero 2017]. pp. 307-338. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/1523717413?accountid=14542> _ISSN: 00225037.

¹⁵ LÓPEZ-VÍLCHEZ, Inmaculada. Espacio y vanguardias... op.cit. p. 123.

Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/209522645?accountid=14542> _.

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. La originalidad... op.cit.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem. p. 169.

¹⁹ En sentido metafórico.

²⁰ Nos referimos a la anamorfosis óptica.

²¹ MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen... op.cit. p. 294.

²² El observador como protagonista de su propia mirada.

Lo que interesa pues de la anamorfosis en el sentido de la veracidad de la imagen, es la metáfora visual en la que se convierte con respecto a la manipulación a la que las imágenes actuales están sometidas; controlando nuestra percepción de la realidad. Hay que intentar comprender la imagen desde cualquier punto de vista, para generar una interpretación propia y de esta forma ir más allá del punto de vista fijo que los medios nos ofrecen. “*Peut- être sera-t-il possible de découvrir d’autres points de vue, d’autres perspectives, de faire d’autres spéculations?*”²³. Se trata pues de una tipología de imagen cuya observación tiene mucho en común con lo que plantea el *visual turn* o *giro pictórico*, en cuanto a la importancia que tiene tanto la actividad del observador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación y placer visual), como las formas de lectura²⁴.

La sinceridad de Varini

El trabajo del artista suizo Felice Varini (1952 -) introduce relaciones entre diversos conceptos antagónicos: partido / unido, fragmento / totalidad, espacio real/ pintura plana, lugar de visión fijo / arbitrariedad, extraña multiplicidad / forma simple²⁵.



Ilustración 1. Felice Varini. *Rebond par les pôles*. Exposición: *A ciel ouvert*. MAMO. Centre d'Art de la Cité Radieuse. Marsella. Francia. 2016. VARINI, Felice. Felice Varini. [sitio web]. 2015. <<http://www.varini.org/>> <<http://www.varini.org/doshpdv/dos2016/05-16-hd.html>>

En el trabajo de Felice Varini se pueden encontrar dos categorías en cuanto a la percepción de su obra: una primera, en la que se establece al espectador un punto fijo y visualiza una forma geométrica flotando en el espacio, y una segunda en la que el espectador tiene total libertad para desplazarse por el espacio visualizando las diferentes piezas separadas que conforman la visión anterior. Estableciendo una metáfora visual, podríamos identificar a cada uno de los fragmentos que el espectador ve en cualquier punto del espacio como un microrrelato. Por lo tanto el espectador puede visualizar múltiples microrrelatos y el espacio que los separa.

Según el artista, el punto de vista establecido por él mismo para proyectar la imagen, y desde el cual se puede visualizar la forma completa sin deformación, no es más que un punto cualquiera que no tiene más importancia que cualquier otro. “*The angle of vision [...] is never the goal, but always the starting point for the piece*”²⁶. Por lo que la percepción del espacio tridimensional es esencial para la visualización de su obra. Sin embargo, el efecto pantalla que genera la obra de Felice Varini es un fenómeno fundamental en nuestra investigación. La oposición entre la figura y el fondo se basa en que la figura plana (en una pantalla virtual) sobresale sobre un fondo en segundo plano (el espacio tridimensional). Es la visión la que sintetiza la información y nos permite creer percibir bidimensionalidad donde realmente existen tres dimensiones. En el trabajo de Felice Varini, por lo tanto, conviven tanto la segunda como la tercera dimensión. “[...] *l'espace concret et l'espace abstrait, l'espace "réel" et l'espace de l'art (de la fiction), etc.*”²⁷. Es de esta forma como

²³ “¿Será posible descubrir otros puntos de vista, otras perspectivas, hacer otras especulaciones?”. Cita de Felice Varini. En FIBICHER, Bernard. Perspectives particulières et lieux communs. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texta03.html> párrafo. 2.

²⁴ MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen... op.cit.

²⁵ MEINHARDT, Johannes. The Reality of Aesthetic Illusion: Felice Varini's "Blickfallen" - Eye Traps. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texta05.html>

²⁶ “El ángulo de visión [...] nunca es la meta, sino el punto de partida de la pieza”. Cita de Felice Varini. En VON DRATHEN, Doris. Felice Varini: Place by Place. 1a. ed. Zürich: Lars Müller publishers, 2013. 401p. ISBN: 978-3-03778-405-1. p. 6.

²⁷ “...el espacio concreto y el espacio abstracto, el espacio real y el espacio del arte (de la ficción), etc.”. Cita de Felice Varini. En FIBICHER, Bernard. Perspectives particulières... op.cit. párrafo. 10. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texta03.html>

podemos calificar a la obra de Felice Varini como alternativa a las imágenes de los mass media. La imagen plana virtual se presenta como la imagen impuesta por los medios, mientras que es posible la visualización de la misma imagen desde otras perspectivas o puntos de vista.



Ilustración 2. Felice Varini. *Rebond par les pôles*. Exposición: *A ciel ouvert*. MAMO. Centre d'Art de la Cité Radieuse. Marsella. Francia. 2016. VARINI, Felice. Felice Varini. [sitio web]. 2015. <<http://www.varini.org/>> <<http://www.varini.org/02indc/39indce16.html>>

CONCLUSIONES.

Actualmente estamos rodeados de multitud de medios visuales que ofrecen un exceso de información manipulada, de forma que no seamos conscientes de ello. Esto no nos lleva más allá de la desinformación, la homogeneización del pensamiento general y la ignorancia. “[...] elegimos hacer lo que nos dicen que hagamos”²⁸.

*...es fácil manipular a los espectadores con imágenes, que utilizar con astucia las imágenes puede dejarlos impasibles ante horrores políticos y condicionarles para que acepten el racismo, el sexismo o unas divisiones de clases cada vez más profundas, como si se tratara de condiciones naturales y necesarias de la existencia*²⁹.

Ante ello, debemos recurrir a la construcción crítica, como la propuesta de estudiar la realidad desde la *multiplicidad* de Calvino³⁰. Desde la crítica se nos abren nuevos microrrelatos que aportan nuevos conceptos, a través de los cuales es posible seguir construyendo. Esto depende del sujeto receptor, incapaz de alejarse personalmente de la imagen que percibe, por el hecho de revivir experiencias anteriores que intervendrán en su relación con la imagen. De ahí que pueda surgir un conocimiento nuevo y diferente al macrorrelato lineal anteriormente establecido, interrumpiendo lo sabido. Didi-Huberman asocia este método de trabajo con las imágenes y el psicoanálisis: “...se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos”³¹.

La obra de Felice Varini muestra de forma obvia la capacidad de la imagen para engañar. Desde la metáfora, el espectador de la imagen contemporánea observa a través de los medios esa pieza virtual plana, pero debe ser capaz de alejarse del punto fijo para conocer los microrrelatos, con el fin de construir una nueva realidad a partir de las relaciones que surjan entre ellos.

²⁸ CASTRO-FLOREZ, Fernando. *Estética a golpe de like: Post – comentarios intempestivos sobre la cultura actual* [sin notas a pie de página]. 1a. ed. Murcia: NewCastle Ediciones, 2016. 134 p. ISBN: 9788460858409. p. 60.

²⁹ MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen...* op.cit. p. 10.

³⁰ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 7a. ed. Madrid: Siruela, 2007. 147 p. ISBN: 978-84-7844-414-4

³¹ Cita de Georges Didi – Huberman. G. ROMERO, Pedro. Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi – Huberman. *Minerva: Revista del círculo de Bellas Artes*. [en línea]. vol. 4. no. 5. 2007. [fecha de consulta: 12 Febrero 2016]. Pp. 17 – 22. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf) ISSN: 1886-340X. párrafo. 11.

FUENTES REFERENCIALES.

- BANTJES, Robert. "Vertical Perspective Does Not Exist": The Scandal of Converging Verticals and the Final Crisis of Perspectiva Artificialis. *Journal of the History of Ideas*. [en línea]. vol. 75. no. 2. 2014. [fecha de consulta: 21 Febrero 2017]. pp. 307-338. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/1523717413?accountid=14542> ISSN: 00225037.
- CALVINO, 2007: CALVINO, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. 7a. ed. Madrid: Siruela, 2007. 147 p. ISBN: 978-84-7844-414-4
- CASTRO-FLOREZ, Fernando. Estética a golpe de like: Post – comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]. 1a. ed. Murcia: NewCastle Ediciones, 2016. 134 p. ISBN: 9788460858409
- FIBICHER, S. F.: FIBICHER, Bernard. Perspectives particulières et lieux communs. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>
- GUASCH, Ana María. Un estudio de la cuestión. *Estudios visuales*. [en línea]. no. 1. 2003. [fecha de consulta: 09 Diciembre 2015]. pp. 8 – 16. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> ISSN: 1698-7470
- G. ROMERO, Pedro. Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi – Huberman. *Minerva: Revista del círculo de Bellas Artes*. [en línea]. vol. 4. no. 5. 2007. [fecha de consulta: 12 Febrero 2016]. Pp. 17 – 22. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf) ISSN: 1886-340X
- HERNÁNDEZ-MACHANCOSSES, 2015: HERNÁNDEZ-MACHANCOSSES, José Luís. La anamorfosis como acontecimiento visual. Tesis Doctoral. Valencia. Universitat de València, 2015. 477 p. [En línea]. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/48216>
- KRAUSS, Rosalind. La originalidad e la Vanguardia y otros mitos modernos. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2015. 327p. ISBN: 9788491041344
- LÓPEZ-VÍLCHEZ, Inmaculada. Espacio y vanguardias artísticas/Space and modern movements in art. *Arte, Individuo y Sociedad*. [en línea]. vol. 19. 2007. [fecha de consulta: 20 Enero 2016]. pp. 117-133. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/209522645?accountid=14542> ISSN 1131-5598
- MEINHARDT, S. F.: MEINHARDT, Johannes. The Reality of Aesthetic Illusion: Felice Varini's "Blickfallen" - Eye Traps. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texa05.html>
- MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. 1a. ed. Barcelona: Paidós, 2003. 378p. ISBN: 8449313902
- MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual. 1a. ed. Madrid: Akal / Estudios Visuales, 2009. 380p. ISBN: 9788446025719
- MITCHELL, William John Thomas. ¿ qué es una imagen? En: GARCÍA VARAS, Ana. Filosofía de la imagen. 1a. ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. pp. 107 – 154. ISBN: 978-84-7800-141-5
- PANOFSKY, Erwin y LAFUENTE-FERRARI, Enrique. Estudios sobre iconología. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 348p. ISBN: 8420620122
- VARINI, 2012: VARINI, Felice. Felice Varini. [sitio web]. 2015. < <http://www.varini.org/> >
- VON DRATHEN, Doris. Felice Varini: Place by Place. 1a. ed. Zürich: Lars Müller publishers, 2013. 401p. ISBN: 978-3-03778-405-1