

LA PERSPECTIVA: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL SURREALISMO

Javier Cabo Villaverde

“La valeur du monde, c’est son mystère, dont
la perspective n’a pas d’horizon” -Magritte (1)

El status de la perspectiva en los temarios de educación artística ha sufrido siempre los perjuicios acarreados por su dualidad plástico-técnica. Como resultado suele aparecer mal integrada en los programas de cualquier nivel, sin engranarse eficazmente con el resto de contenidos. Este panorama es tanto más lamentable vista la evolución de la perspectiva lineal, codificada por vez primera gracias a los esfuerzos de los artistas del Quattrocento (2). Múltiples testimonios coinciden en el deslumbramiento de su revelación, gracias a conceptos que hoy asumimos como una mera rutina de datos empíricos: convergencia de oblicuas, línea del horizonte, punto de fuga; etc. En su etapa fundacional la perspectiva renacentista constituyó un hiperactivo factor plástico, cuyas posibilidades -ampliadas sin cesar- permitían definir una nueva visión con pretensiones de universalidad y permanencia. Vasari recoge -no sin censura- el caso de Ucello como paradigma del artista consumido por la pura especulación proyectiva:

“Oh, que dulce cosa es esta perspectiva” (3)

1- R. Magritte- “Ecrits complets”- Flammarion. Paris. 1979. (pg. 663).

2- Los desaparecidos y polémicos paneles de Brunelleschi en Florencia (entre 1418 y 1424). La “Trinidad” de Massaccio data de 1425, y el “Banquete de Herodes” de Donatello de 1427, como sus primeras consecuencias plásticas. V. el apéndice de P. Francastel, “Los panoramas ópticos de Brunelleschi” en “Pintura y Sociedad” -Cátedra. Madrid/1984 (pgs. 165-167).

3- G. Vasari -”Vidas de artistas”- Exito. Barcelona/1962. (pg. 60). M. Schowb ha recreado la trayectoria de Ucello de manera muy sugestiva en una de las mejores entre sus “Vidas imaginarias” (Barral. Barcelona/1975).

En unos siglos, sin embargo, la perspectiva, nacida al calor del taller, acabaría delimitada en la frialdad de una ciencia. Si sus pioneros son artistas (Brunelleschi, Piero della Francesca, Alberti, Leonardo, Durero; etc), a finales del siglo XVIII el gran matemático francés Monge funda a partir de ella la Geometría Descriptiva, y consagra la divisoria que irá separando a la perspectiva de los caballetes hacia las mesas de proyección.

Desde entonces la perspectiva renacentista va accediendo por un lado a visión universal -incluso, crecientemente, en culturas dotadas de alternativas espaciales propias, sólidas y de larga trayectoria-, pero en contrapartida el arte le presta una atención cada vez más irrelevante. A este despegue se sumará más tarde la crítica de la reflexión estética. No hay estudioso de la percepción visual que no registre con rigor las inconsecuencias, convenciones e inoperancias que encubren sus procedimientos, negándole su pretendido valor de concepción espacial suprema. La perspectiva renacentista se ve así confinada en descrédito a una etapa histórica concreta, fuera de la cual carece de títulos para regir el universo de la imagen. En este sentido fue determinante la actividad de los cubistas, auténticos dinamitadores del principio espacial renacentista, para sustituirlo por una visión dinamizada mediante el recurso del tiempo.

Ante semejante panorama su situación en el plano docente apenas podría ser otra. Aparece concentrada en aspectos esencialmente técnicos, dirigida hacia los campos donde su exactitud y rigor la harán siempre imprescindible: arquitectura, diseño, ingeniería. Cualquier profesor de Plástica conoce de sobra la mala acogida de la perspectiva lienal por parte del alumnado vocacionalmente atraído por el arte -en especial la minoría receptiva a las vanguardias-. El simple término "Perspectiva" evoca inevitablemente una disciplina mecánica sin alicientes ni expectativas, cuyo estudio se cierra en ella misma.

¿Cómo renovar el interés por la perspectiva, presentándola bajo un enfoque más atractivo? Una vía prometedora podría ser enmarcarla en su compleja evolución histórica, desde el arte prehistórico -si hay pintura hay espacio- hasta nuestros días. Las vicisitudes del espacio plástico constituyen un recorrido apasionante, entrelazado a factores filosóficos, religiosos y sociológicos que amplían su significación hasta todos los ámbitos de la cultura. Entre las cuestiones abiertas a una polémica que en muchos casos aún no ha tocado fondo contamos con su discutida definición en la antigüedad clásica, su evolución en la Edad Media, las tempranas heterodoxias del manierismo, el influjo de la perspectiva oriental a fines del siglo pasado, etc (4).

4- Entre la bibliografía disponible, y sin entrar en obras meramente técnicas, destaca la excelente síntesis de A. Flocon y R. Taton -"La perspective"- Presses Universitaires de France. Paris/1970, que se complementa con la de N. Mouloud -"La peinture et l'espace"- Presses Universitaires de France. Paris/1975. A nivel de ilustraciones es útil V.V.A.A. -"El libro de la Perspectiva". Parramón. Barcelona/1987. Más profundas son las obras de M.H. Pirenne -"Optica, perspectiva y visión en la pintura"- Víctor Lerú. Buenos Aires/1970 y E. de Keyser -"Art et mesure de l'espace"- Charles Dessart. Bruselas/1970. Por otra parte, la mayoría de las obras dedicadas al análisis de la imagen incluyen capítulos sobre el espacio: -R. Arnheim -"Arte y percepción visual"- Alianza Editorial. Madrid. 1984; N. Knobler -"El diálogo visual"- Aguilar. Madrid/1974; R. Berger -"El conocimiento de la pintura (tomo primero)- Noguer. Barcelona/1976; O. López Chuhurra -"Estética de los elementos plásticos"- Labor. Barcelona/1975; G. Kepes -"El lenguaje de la visión"- Infinito. Buenos Aires/1970; N. Goodman -"Los lenguajes del arte"- Seix Barral. Barcelona/1976; v. Furió -"Ideas y formas en la representación pictórica"- Anthropos. Barcelona/1991.; D. Piper -"Comprender el Arte"- Nauta. Barcelona/1980; A. Elsen -"Los propósitos del arte"- Aguilar. Madrid/1970; entre muchas otras. Para la evolución histórica de la perspectiva vale como introducción el apéndice I del manual coordinado por C. Maltese "Las técnicas artísticas"- Cátedra. Madrid/1981 ("La organización de la imagen en la figuración plana: las técnicas de la perspectiva" (pgs. 405-437) El estudio de E. Panofsky sigue siendo imprescindible para la perspec-

Para el nuestro, sin embargo, opino que su recuperación por parte del surrealismo ofrece una oportunidad sin igual:

-La perspectiva es empleada por la pintura surrealista como rasgo de estilo, potenciándola hasta convertirla en uno de los ingredientes esenciales de su identidad. Supera así por completo el papel de mera escenografía espacial que sirve de comparsa a las figuras, al que tan a menudo se había visto reducida.

-Dentro de la incompreensión que la mayoría de los alumnos suele mostrar hacia el arte moderno posterior al impresionismo, el surrealismo constituye la excepción más notable por su vuelta a la factura academicista. De este modo Dalí resulta ser un artista mucho más admirado -por razones todo lo endebles que se quiera- que el propio Picasso.

-La imaginería obsesiva del subconsciente, la atmósfera onírica, la inmersión en un universo enigmático, opresivo y siniestro fija forzosamente la atención del espectador. La pintura surrealista rara vez deja indiferente: fascina o repele. A partir de su misterio es posible introducir a la perspectiva como una de las claves responsables del mismo.

Justificada la elección del surrealismo procede acto seguido un examen, siquiera sumario, de sus aportaciones al desarrollo de la perspectiva, ejemplificado con el análisis de alguna obra especialmente significativa.

PERSPECTIVA SURREALISTA

La recuperación de la perspectiva renacentista por parte del surrealismo constituye una disonancia estridente respecto al arte de vanguardia, hostil a la misma desde su origen. La historiografía mayoritaria ha presentado este hecho como una contradicción que delataría la inanidad formal surrealista, junto a la factura académica y el carácter literario de su pintura. En todo caso su propia excepcionalidad ha hecho de la perspectiva uno de sus más nítidos rasgos estilísticos: el término "surrealismo" evoca indefectiblemente desiertas vistas urbanas de arquitecturas deshiladas. La perspectiva logra así un rango protagonista que sólo admite paralelo con el proceso de su fundación en el Quattrocento. Uccello se dedicaba con tanta pasión a construir la perspectiva como De Chirico a demolerla cinco siglos más tarde.

tiva clásica ("La perspectiva como forma simbólica"- Tusquets. Barcelona/1973). También es fundamental de J. White- "The birth and rebirth of pictorial space"- Faber and Faber. Londres/1967, sin olvidar los textos de época (L. B. Alberti -"Sobre la pintura"- Fernando Torres. Valencia/1976 o Leonardo da Vinci -"Tratado de Pintura"- Editora Nacional. Madrid/1982). P. Francastel ha trazado el desarrollo espacial del Renacimiento al siglo XX en obras como "Sociología del Arte"- Alianza Editorial. Madrid/1975 o "Pintura y Sociedad"- Cátedra. Madrid/1984. La problemática concreta del caso renacentista es revisada exhaustivamente y desde muy diversos enfoques en la monumental obra colectiva dirigida por D. Emiliani -"La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressione" Centro di Firenze. Florencia/1980. Una panorámica para nuestra época es asequible en R.V. Giménez Morell -"Espacio, visión y representación en el Arte en el siglo XX"- Universidad Politécnica de Valencia. Valencia/1988. Sería imposible citar aquí todas las obras que tratan aspectos más limitados, entre las cuales se pueden destacar: J. Baltrusaitis -"Anomorphoses ou perspectives curieuses"- Olevier Perrin-Paris/1955; A. Marcolli -"Teoría del campo"- Xarait/Alberto Corazón. Madria/1975; W.H. Ivins -"Art and Geometry"- Harvard University Press/1946, R. Vero -"El modo de entender la perspectiva"- Gustavo Gili. Barcelona/1973, L. Hourtiq -"L'art et la science"- Flammarion Paris/1943; R. Pierantoni -"El ojo y la idea"- Paidós. Barcelona/1982; A. Parronchi -"Studi sulla dolce prospettiva"- Martello. Milán/1976; H. Damisch -"L'origin de la perspective"- Flammarion. Paris/1970; A. Chastel -"Art et humanisme á Florence au temps de Laurent le Magnifique"- Presses Universitaires de France. Paris/1959, etc, etc.

La perspectiva en el surrealismo puede ser ortodoxa o heterodoxa. A su vez ésta se articula en tres grados: acelerada, contradictoria e imposible.

La ortodoxa es la única con valor positivo, acogedora para el espectador, y por tanto necesariamente secundaria. Actúa como telón indiferente para una escena cuyo interés depende de otros factores. Su trazado suele ser mecánico, rutinario, muy a menudo limitado -por su menor sofisticación- a simples esquemas monofocales. Su único valor es fruto del contraste con manipulaciones de otro tipo, protagonizadas por las formas que la pueblan con violencia, más evidente al irrumpir en la normalidad de su marco. Fuera de este papel de comparsa carece de mayor interés, aunque Dalí la haya llevado a notables extremos de virtuosismo, como la perspectiva bifocal del “Corpus Hypercubicus” (5), cuyo horizonte sumamente bajo complica la traza de un pavimento ajedrezado y una cruz levitante a base de cubos.

En lo que respecta a las heterodoxias proyectivas hay que afirmar desde un principio que el surrealismo no supone una manipulación de la perspectiva, sino su total subversión. La perspectiva ha sido manipulada desde sus comienzos, en cuanto los artistas detectaron su inoperancia para cubrir todos los supuestos proyectivos desde normas inalteradas. En aras de la verosimilitud la perspectiva sufrió infracciones casi comparables en gravedad a las cometidas por el surrealismo, especialmente en escenas de grandes dimensiones desarrolladas en latitud (6). La diferencia es por supuesto cualitativa. La pintura tradicional manipula la perspectiva para paliar sus insuficiencias, entendiendo las alteraciones proyectivas como un mal necesario y salvando por encima de todas las licencias -sólo perceptibles tras examen- la unidad de efecto espacial.

En el surrealismo la premisa de partida es lograr un espacio de irremediable incoherencia, donde los elementos proyectados parezcan agrupados al azar de un cataclismo. La unidad de factura implica unidad de visión, a diferencia del collage, donde las más abruptas contradicciones tienen siempre algo de exaltante y kaleidoscópico, como golpe de efecto para atraer al espectador.

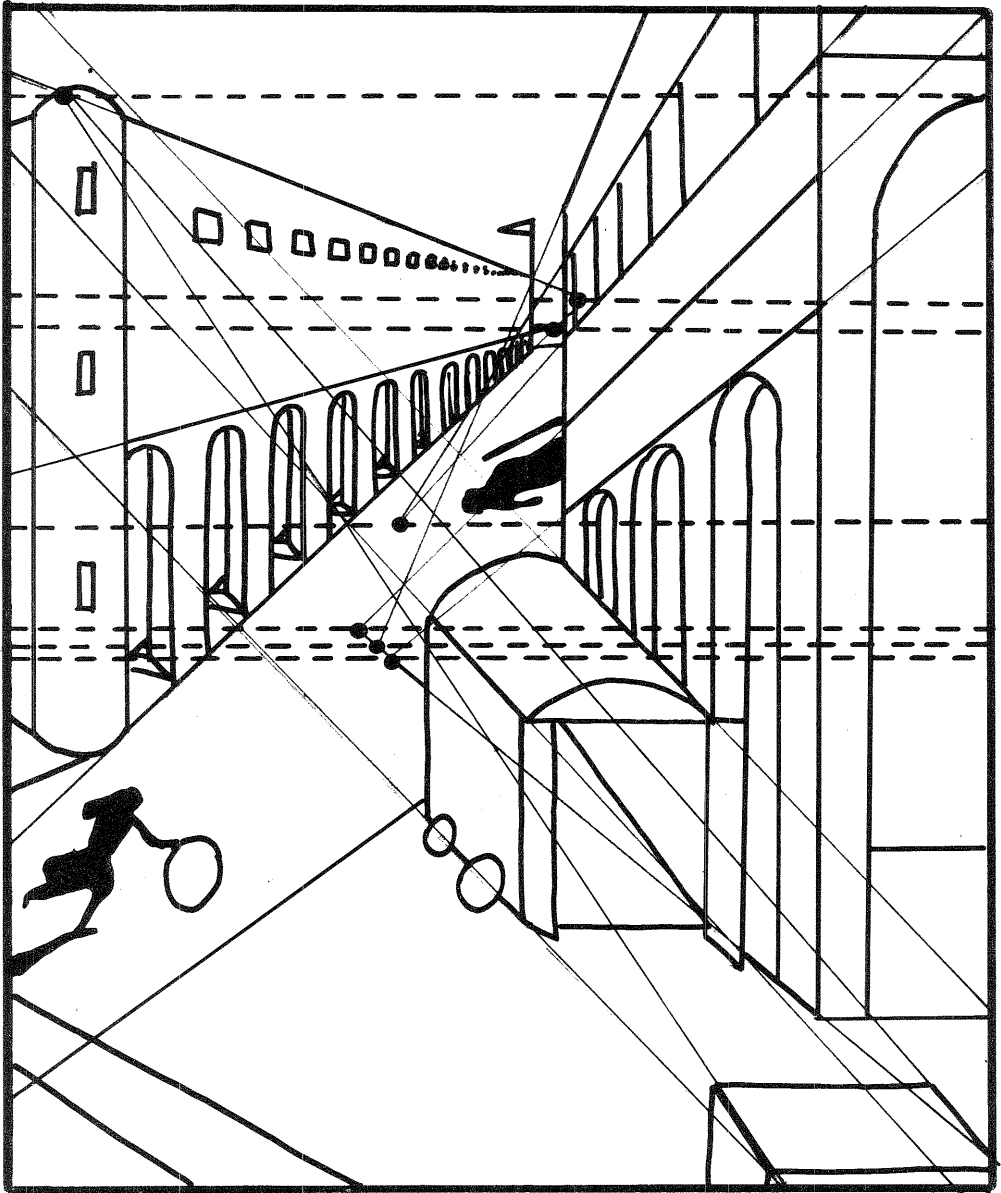
La perspectiva acelerada es el modo más simple y menos violento de subvertirla. Las fugas hacia el horizonte se producen con una intensidad desaforada, sugiriendo espacios de longitud infinita. Este efecto vertiginoso es practicado de continuo en la pintura tradicional por su valor expresivo, siendo asimismo posible en arquitectura como recurso para fingir dimensiones superiores a las reales. La “Scala Regia” de Bernini en el Vaticano prolonga su longitud aparente gracias a la convergencia de muros que el ojo supone paralelos:

“En el ascenso, el espacio parece dilatarse, da la sensación de ser un recorrido mucho más largo de lo que en realidad es. Naturalmente la sorpresa nos aguarda cuando una vez arriba volvemos la vista atrás. De pronto ante nuestros ojos se produce un aplastamiento del espacio. Por efecto de la perspectiva del espacio, el recorrido que se alarga visualmente en el ascenso, se acorta en el descenso, produciendo una sensación de irrealidad, de movilidad espacial, de imposibilidad de conocimiento de sus dimensiones básicas”. -C. Grau (7).

5- Metropolitan Museum. New York.

6- “Las bodas de Caná” del Veronés (Louvre) recurre a múltiples puntos de fuga, dispuestos en varios horizontes, para hacer verosímil la compleja arquitectura que encuadra la escena, cuya amplitud (alrededor de sesenta metros cuadrados) la vuelve difícilmente abarcable de una sola mirada.

7- C. Grau -”Borges y la arquitectura”- Cátedra. Madrid/1989 (pgs. 122-123)



G. de Chirico "Melancholy and mystery of a street"

hasta el extremo de parecer en contraste perspectiva inversa (utilizada sin embargo a veces como tal). La perspectiva paralela es por lo demás difícil de manipular. Sus características (ausencia de horizonte, oblicuidad en paralelo, constancia de dimensiones, uniformidad de enfoque) hace que el mejor recurso que ofrezca sea introducirla como distorsión dentro de la central, ya alterada por otras vías. Su superposición no puede ser más detonante, no hay en efecto, nada más ajeno a la perspectiva acelerada que la paralela. Una concepción espacial empleada por culturas inscritas en ciclos de eterno retorno coexiste con otra obsesionada por la fugacidad del instante. La multiplicidad de puntos de vista concretos se acrecienta con otro genérico a vista de pájaro. De este modo la inconsistencia proyectista se formaliza con una derivación conceptual.

La perspectiva imposible toma como motivo arquitecturas supuestas desde horizontes diversos: una hilera de ventanas, por ejemplo, puede fugar hacia un punto rebasado de lejos por otra de arcadas pertenecientes al mismo edificio, recurso habitual en la pintura metafísica (12). Si las perspectivas contradictorias sólo afectan en sentido estricto al espacio, la imposible destruye también la sustantividad de la forma. Puede decirse que el efecto de la totalidad de la escena como proyección propia de las primeras se concentra aquí en un único elemento. Acaso por ello parecen un tanto redundantes y hasta cierto punto menos eficaces. En todo caso los surrealistas quedaron respecto a ellas muy atrás de los juegos proyectivos de Escher, basados en la inversión entre cercanía y lejanía (aunque abordaran esta cuestión desde otros enfoques), probablemente por considerarlos demasiado cercanos a la elucubración matemática.

Para asegurar los efectos previstos todas estas perspectivas deben presentarse despojadas de figuras -excepto aisladas-, así como privadas de perspectiva aérea. Lo contrario sugeriría un espacio en función de las formas, como aquellos casos en que su distribución estratégica permitía cubrir la disfuncionalidad de un escenario inviable sin ellas.

Como variante singular de la perspectiva surrealista hay que señalar su conjunción con la sección áurea, ensayada por Carrá, aunque también Dalí se interesase por ella (13). Calvesi recalca la importancia de este rasgo hasta el punto de aducirlo como prueba de la diferencia esencial entre las dos ramas de la pintura metafísica; la nihilista de De Chirico y la constructiva de Carrá, enlazada a la tradición italiana, como probarían sus evoluciones posteriores (14).

“Vuelven las vicisitudes del Número en oposición gallarda, la sección áurea para una más amplia respiración espacial”. -Carrá (15).

De este modo las alteraciones de la perspectiva se ven subrepticamente compensadas mediante el ordenamiento del plano plástico según el esquema compositivo clásico por excelencia. Lo que por un lado destruyen las incoherencias del espacio resulta reconstruido por medio de la composición, convertida en la auténtica estructura proyectada del cuadro (“Idolo hermafrodita”; 16).

12- Un buen ejemplo en el edificio de la izquierda de “Misterio y melancolía de una calle”.

13- Le dedica dos capítulos de su denso tratado técnico “Cincuenta secretos mágicos para pintar”- Luis de Caralt. Barcelona/1951 (capítulos XLVI y XLVII).

14- Calvesi, op. cit (pg. 205).

15- Calvesi, op. cit (pg. 226).

16- Colección particular. Milán.

Un primer balance de la perspectiva surrealista debe partir del reproche más certero esgrimido contra ella: su negatividad intrínseca

“(…) una perspectiva abrupta, contraída, oblicua, articulada en espacios sesgados y cada vez más complicados, que contribuirá de manera fundamental a crear esa profunda e irrepetible atmósfera de sus escenarios metafísicos. (...) una especie de antiperspectiva”. -M. Calvesi (17).

No construye en efecto un espacio positivo, en el sentido que se limita a quebrar los presupuestos de la perspectiva renacentista sin establecer un sistema propio. El espacio plástico del Quattrocento puede ser reconstruido con exactitud a través de las plantas de sus arquitecturas. La aberrante perspectiva surrealista está condenada a las dos dimensiones, presa de su absoluta incoherencia: una perspectiva sin cimientos.

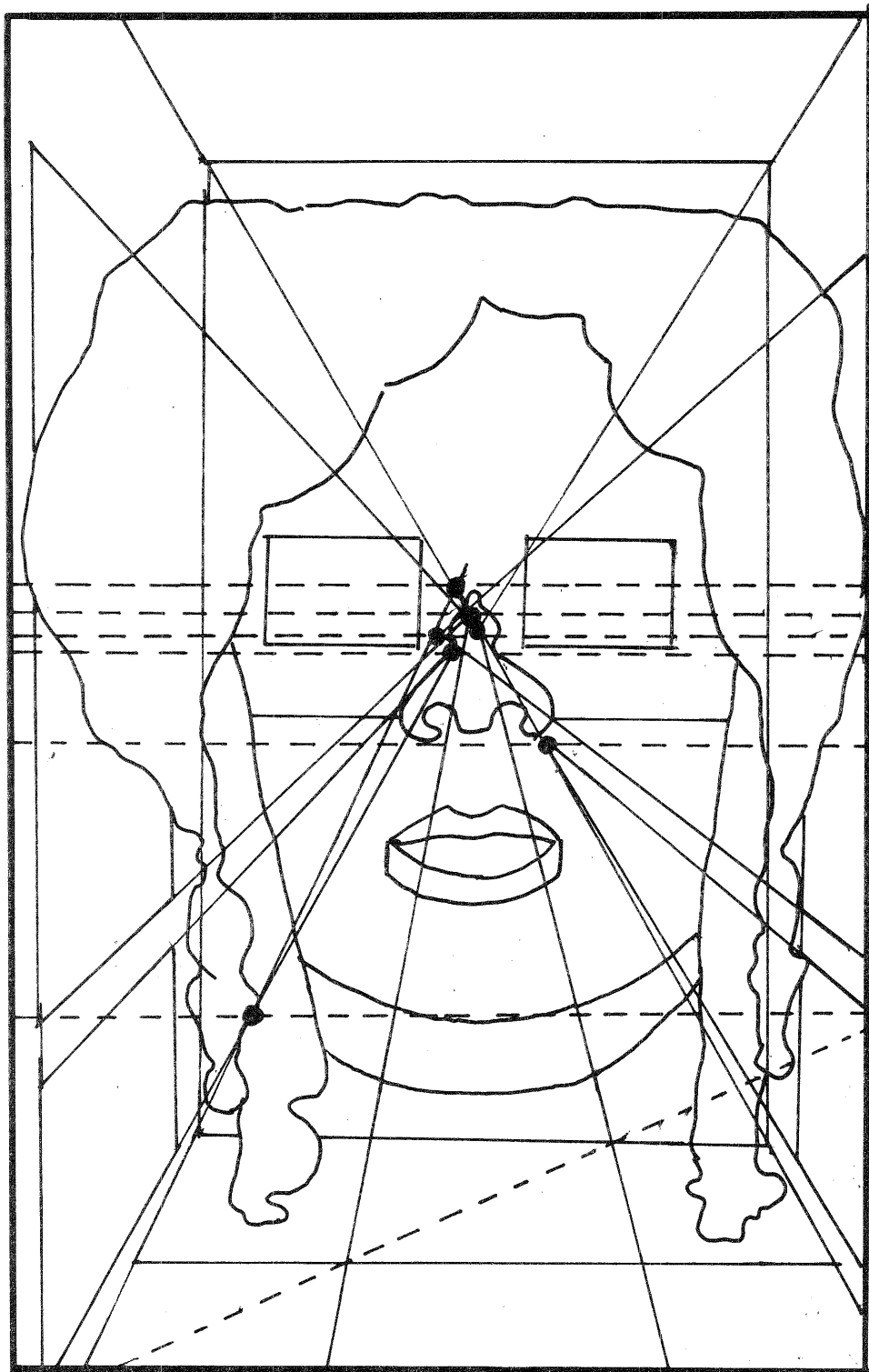
Sin embargo, el recurso a la perspectiva central, aún bajo la carga de esta revisión destructiva, señala una paradójica revitalización de la misma. El neoclasicismo la había mantenido pese a su voluntad de un espacio en planitud, y desde entonces su papel no había dejado de perder importancia. El tratamiento de la misma, rutinario y descuidado, la situaba como un almacén asumido sin dudas pero también sin interés (cuando el cuadro lo aconsejaba se podía acudir a especialistas proyectivos, por ejemplo para las arquitecturas de uno de los típicos cuadros de historia). Incluso en el plano docente su situación no era mejor. El interés por el espacio oriental, despertado por las estampas japonesas, tuvo un contexto propicio en este progresivo despegue, que culminaría en el postimpresionismo. Así pues el surrealismo supone la primera gran investigación sobre perspectiva central desde el siglo XVIII y sus “vedute” prefotográficas de los paisajistas venecianos. Hay por tanto que aceptar cuando menos su capacidad para expresar unas sensaciones completamente nuevas sobre un sustrato proyectivo desgastado por siglos de rutina. El surrealismo ha extraído de la perspectiva renacentista un potencial desconocido, que la capacita para fraguar un espacio irracional, profundamente anímico y ajeno por completo a las convenciones establecidas sobre la realidad vigente. En este sentido es seguramente la última gran expresión de este sistema espacial, reemplazado de modo progresivo por sus sucesores en el arte de vanguardia.

ANÁLISIS DE “MAE WEST II

Dentro de los escasos retratos surrealistas el de “Mae West como salón burgués” (18) por Dalí ocupa un lugar de honor, siendo seguramente su pintura de entreguerras más conocida después de “La persistencia de la memoria”. Tal éxito se debe sin duda alguna a la combinación, extremadamente feliz, de figura y espacio en una perfecta construcción basada en la verticalización de elementos dispuestos sólo aparentemente en profundidad. Este procedimiento -constante en la pintura surrealista y favorito de Dalí- se refina en el presente caso mediante un juego concentrado de malabarismos espaciales que lo convierten en un epítome insuperable. Por un lado emplea perspectivas contradictorias que niegan toda coherencia al pasillo/cuello que conduce al salón/rostro del fondo, y que sólo se disfrazan gracias al peinado, pendientes y cortinajes que rodean su entrada. Este pasaje en falso contrasta por su inconsistencia con la disposición teatral del salón, cuyo suelo se dispone en perspectiva acelerada (el punto de fuga coincide con la esfera del reloj sobre la

17- Calvesi, op. cit (pgs. 96/98).

18- Art Institute. Chicago.



S. Dalí "Mae West"

nariz/chimenea) volviendo inverosímil una extensión del espacio oculto en latitud. Este énfasis en la profundidad -la distancia aparente entre el primer término y la pared del fondo es muy considerable- se ve sin embargo negado por la reconstrucción vertical de los cinco elementos que definen los planos de la escena: cabellera/cortinajes, barbilla/peldaños, boca/diván, nariz/chimenea y ojos/cuadros; cuya correspondencia de escala les permite esta dualidad. Aproximadamente a mitad de la escena la perspectiva es cortada por un muro frontal al espectador. De este modo Dalí mantiene la verticalización en equilibrio: parte sobre un espacio de profundidad reforzada, parte sobre otro vertical en sí mismo. Este muro final quiebra perpendicularmente el espacio escenificado como rostro, cuya mitad superior es una superficie plana de color rojo (cuya calidez la aproxima al espectador) y que sería imposible de ubicar correctamente sin la fuga concentrada de la inferior, al no intervenir la perspectiva aérea. Se trata en suma de un exquisito repertorio de juegos espaciales -reforzados por una iluminación igualmente falta de unidad- recompuesto por Dalí en la imagen de la estrella, que en ese interior de lujo sensual -la espléndida metáfora visual labios/diván- adquiere una majestad de ídolo. Espacio/retrato que ha merecido una réplica tridimensional en el Museo Dalí de Figueras y cuya mayor fuerza reside a mi juicio en su carácter de interior (en exteriores el procedimiento se vuelve demasiado efectista para resultar convincente, entre otros motivos por las distorsiones de escala).

BIBLIOGRAFIA

- Ades, D -"El dadá y el surrealismo"- Labor. Barcelona/1975
- Alexandrian, S -"Surrealist art"- Thames and Hudson. Londres/1975
- Arnheim, R -"Arte y percepción visual"- Alianza. Madrid/1979.
- Bonet Correa, A -"El surrealismo"- Cátedra. Madrid/1983.
- Breton, A -"Le surréalisme et la peinture"- Gallimard. Paris/1965.
- Calvesi, M -"La metafísica esclarecida"- Tecnos. Madrid/1990.
- Cirlot, J. E -"La pintura surrealista"- Seix Barral. Barcelona/1955.
- Dalí, S -"Cincuenta secretos mágicos para pintar"- Caralt. Barcelona/1951.
- Descharnes, R -"Dalí"- Tuspuots/Edita. Barcelona/Lausanne/1984.
- Gablík, S -"Magritte"- Thames and Hudson. Londres/1970.
- García de Carpi, L -"La pintura surrealista española"- Istmo. Madrid/1986.
- Gerard, M -"Dalí de Draeger"- Blume. Barcelona/1968.
- Giménez Morrell, R.V. -"Espacio, visión y representación en el arte del siglo XX"- Universidad Politécnica de Valencia. Valencia/1988.
- Gombrich, E -"Arte e ilusión"- Gustavo Gili. Barcelona/1982.
- Grau, C -"Borges y la arquitectura"- Cátedra. Madrid/1989.
- Hammacher, A.N -"Magritte"- Harry N. Abrams. New York/1973.
- Hocke, G -"El mundo como laberinto"- Guadarrama. Madrid/1961.

- Levy, J -"Surrealism"- Arno Press. New York/1968.
- Lista, G -"De Chirico et l'avantgarde"- L'age de l'homme. Lausanne/1983.
- Marchán, S -"Contaminaciones figurativas"- Alianza. Madrid/1986.
- Nadeau, M -"Histoire du surréalisme"- Sovil. París/1964.
- Passeron, R -"Histoire de la peinture surréaliste"- Le livre de poche. París/1968.
- Pierre, J -"L'univers surréaliste"- France Loisits. Paris/1983.
- Ramírez, J. A. -"Edificios y sueños"- Alianza. Madrid/1982.
- Rubin, W. S -"Dadá and surrealist art"- Thames and Hudson. Londres/1969.
- Torczyner, H -"Magritte"- Blume. Barcelona/1978.
- VVAA -"Salvador Dalí"- Beaubourg. Paris/1980.
- Waldberg, P -"Metafísica, Dadá, surrealismo"- Fratelli Fabbri: Milán/1975.
- Wilson, S -"Surrealist painting"- Phaidon Press. Oxford/1982.