

Retornos de lo sagrado

Consideraciones sobre la moral en la representación artística del rostro

Josep Tornero Sanchis y Lorena Amorós Blasco*

Returns of the Sacred: Considerations on Morality in Artistic Representation of the Face

Abstract

The face and his representation have turned into a problem which deals with moral and ethical aspects nowadays, where the visual arts have found their way with the intention of experimenting from the parameters of the aesthetics their possibilities of representation. This article tries to approach the moral and ethical problems of the identity from a historical psychology, looking through some of the representative possibilities of the face in painting and photography where we can find us with returns of the sacred, symbolic values which propose us remembering principles and responsibilities.

Keywords

Sacred, ethic, face, mask, person, painting, photography

Resumen

El rostro y su representación se han convertido hoy en día en un problema que atiende aspectos éticos y morales, donde las artes visuales se han introducido con el ánimo de experimentar desde los parámetros de la estética sus posibilidades de representación. El presente artículo intenta aproximarse a los problemas morales y éticos de la identidad desde una psicología histórica, revisando algunos de las posibilidades representativas del rostro en pintura o fotografía con las que podemos encontrarnos con retornos de lo sagrado, valores simbólicos que nos proponen recordar principios y responsabilidades.

Palabras Clave

Sagrado, ética, rostro, máscara, persona, pintura, fotografía

I. Introducción

La genealogía del rostro en las artes plásticas, unida a la genealogía de la *imago*, constituye un medio de transmisión cuyos valores simbólicos remiten a manifestaciones de lo sagrado: *hierofanías* (Eliade, 1998: 14-15). Para el occidental contemporáneo, supone un esfuerzo, e incluso un malestar, enfrentarse a lo que entenderíamos hoy por una oposición a la realidad *natural*. Pero la representación de un rostro como *imago* no puede sino hacer referencias, desde su propio nudo hermenéutico, a aquello de lo que de sagrado ha conformado y contextualizado el núcleo matriz que denominamos todavía como cultura occidental.

Atendiendo a los problemas morales que se plantean hoy en día respecto a la identidad del individuo, este ensayo trata de aproximarse a una etimología del rostro a través de investigaciones filológicas y antropológicas iniciadas por investigadores como Jean-Pierre Vernant, mostrando aspectos de la representación del rostro donde se dan este tipo de *hierofanías*. Considerando, de esta manera, la posibilidad de poder *re-pensar* los conceptos mismos que atañen al sujeto y a sus problemas como tal. El rostro como imagen deviene en medio de transmisión y, en definitiva, en fuerza y en hacernos intuir aquello que no es visible, como el *punctum* barthiano en la fotografía del siglo XIX, o los límites y contornos difuminados en elementos de la pintura. Es decir, potencias no visibles que han definido el sentido de la mirada en Occidente. El propósito será exponer, partiendo de una etimología misma del rostro, algunos de los muchos valores simbólicos que se encarnan en cada una de las diferentes representaciones del vulto, del rostro, los cuales trataremos de considerar. No podremos abarcar todo lo que concierne al tema, ya que en este artículo sólo estudiaremos los valores simbólicos que pueden aparecer en el rostro representado desde *hierofanías* de la antigüedad, como son las *imagines* romanas o el concepto de alteridad en la antigua Grecia, pero nos servirá como introducción para la reflexión sobre los problemas morales que se plantean hoy, atendiendo al hecho de que es la industria biomecánica la que ha acabado por escindir la identidad personal de la persona y su *ethos*, su carácter, y sus propios rasgos fisonómicos.

II. *Prósoston*. El problema de una hipóstasis

La historia etimológica del rostro nos devuelve un origen lleno de ambivalencias. Del griego *prósoston*: persona, máscara, superficie, pero también rostro, faz, cara. El *prósoston* (πρόσωπον) es lo que se muestra, lo que va por delante, tal y como indica su raíz *pro*. El rostro es aquello que se encara, se pone ante la mirada, se pone *frente* a, se propone, se ofrece. Es a la vez la máscara, el paso a lo otro, y al *otro*, a lo indefinible y a la alteridad, a través de uno mismo. En el *prósoston* se intuyen los límites difuminados entre el dios, el animal y el hombre. Máscara y rostro se ofrecen de igual manera, encaran a la mirada, se proponen en el cara a cara. La persona, el personaje, aparece como tercer significado y a la vez transfiguración, transvaloración, metamorfosis; en esa unidad que es el *prósoston* como el misterio inaprensible de una hipóstasis, de la transfiguración de un sujeto que todavía, en la Grecia arcaica, no había sido configurado como individuo ni expuesto, como vemos, al problema encontrado en la razón y la modernidad que nos identifica, desde el propio concepto de identidad, con una unidad basada en la sustancia yo.

Será en Roma donde el individuo, a través de la máscara, adquirirá el “rol” al que se le designa en la *civis romanis*, ejerciendo como tal y encarnando el significado más concreto de *persona* a través de una identidad social basada en el «reconocimiento» de sus conciudadanos y en el ejercicio de sus derechos. Cada individuo adquirirá un nombre, una estirpe, la *gens* que enlaza el concreto acto de identificar —de re-conocer— con la máscara del difunto, del antepasado. La identidad del ciudadano romano está custodiada por toda la familia en el atrio de su propia casa. El rostro tomado en el yeso y reproducido en cera, transmisión de la semejanza extrema (*maxime similes*), exige la supervivencia de los ancestros en imágenes, pero exige, desde la responsabilidad del «deber-ser», la moral estoica del *mos maiorum*: una lucha por el *ethos*, por la personalidad y el carácter que configurarán, en el patricio romano, la sagrada lucha por una máscara, un “rol” que obedece al carácter —el *ethos* al que hemos evocado— de sus antepasados, de su *gens*, una identidad que se transfiere de padres a hijos, una *personalidad* por el que será reconocido. El eco fantasmagórico de la *imago-vultus* adquiere la condición sagrada, por su sentido implícito de lo eterno inmanente, de *dobles inmortal*. A la vez, conlleva en el individuo la responsabilidad de *ser* y luchar por *ser*, en definitiva, la máscara de sus ancestros, el «personaje», si se quiere, que la sociedad hace de él, con la «complicidad más o menos reticente» del propio individuo (Agamben, 2011: 64).

Se abriría aquí, en este mismo contexto, el nacimiento de lo que entendemos hoy por retrato, tal y como se ha concebido en los libros de la historia del arte humanista, pero que ahora podemos intuir y podemos conocer desde una especie de genealogía de la semejanza. Una genealogía de la semejanza en la que Plinio el viejo, en su libro XXXV de la *Historia naturae*, insiste en que las «*imagines* romanas no son otras que “rostros expresadas en la cera” (expresi cera vultus)» (Cfr. Didi-Huberman, 2008: 112). Frente a la imitación pictórica: la duplicación del rostro por contacto. Es decir, que más allá de la representación del rostro, se toman físicamente sus rasgos por impresión, evocando aún más si cabe la ley del talión que utilizara Jean Clair (1999: 157): «Trazo por trazo, ojo por ojo, diente por diente». La lucha por la máscara se convierte así en un *ius imaginum*: el “derecho a las imágenes”.



Figuras 1 y 2: Joanna Kane, *The somnambulists*, 2008

Es en esta tesitura de la imagen-matriz, en la pregunta de si todavía nos es lícito el derecho a ella, donde el poder de la imagen actúa todavía como profiláctico, el rostro reaparece redimido, portador de un carácter que imprime vida, pues la reconocemos y la intuimos en cada una de las inquietantes fotografías de Joanna Kane. *The Somnambulists* (Fig. 1 y 2) recoge cada una de esas personalidades, de esos caracteres, impresos en la huella y la textura del yeso que devienen ahora en piel, en la sutil manipulación de la imagen, por capas, por zonas, respetando la máscara/rostro que se ofrece en la polisemia del *prósopon*, conservando el misterio que todavía preservan cada una de las impresiones en el rostro, que ahora deviene representado, dos siglos después, tal y como lo hacen las pinturas de El Fayum, desde la singularidad de cada uno de los rostros que nos interroga.

Porque la singularidad deviene justamente en eso, en lo único e irrepetible. Y la paradoja de la singularidad es que se repite, constantemente, sin pausa, en el movimiento unitario del espacio-tiempo; allí y en todas partes.

De ahí el poder fisionómico del rostro: el del reconocimiento, el cual converge extrañamente con la estética, fundiéndose en un fenómeno semejante al de un vocabulario lógico: *eligere e intelligere*, elegir y comprender, confundir y al mismo tiempo distinguir. Fenómeno que es a la vez reconocimiento de un *principium individuationis*, reconocimiento moral y defensa ante cualquier forma de terror. Como en los rostros que aún conservan los rasgos de los *enfants* en dibujos y collages de la serie *The War* realizada por Sophie Jodoin (Fig. 3 y 4), pues son todavía un arma ética contra el miedo y la violencia del afuera. No es sólo una tarea para el semiólogo, no es, en consecuencia, la exclusiva y azarosa interpretación de signos, sino que deviene en fenómeno estético y ético que nos importan como valores simbólicos de las artes, los cuales permanecen como el nudo hermenéutico en el que nos adentra la representación, todavía, de un rostro. En este sentido, esta es la ética que plantea Lévinas a través de ese cara a cara con el rostro, de esa guerra de miradas que traerían «consigo el primer significado, e instaura la significación misma en el ser» (Lévinas, 2002).



Figuras 3 y 4. Sophie Jodoin, *The War Series*, 2008-2009

III. El problema de la alteridad

La representación del rostro aborda el problema de la identidad desde todo presupuesto teórico en un marco contemporáneo en el que, como anima Agamben, se hace necesario repensar el propio concepto de identidad «de principio a fin», desde una identidad poshistórica que es una identidad sin persona, una escisión entre ambas figuras que colapsan, para el pensador, «los principios éticos personales que han regido la ética occidental por siglos» (2011: 70).

Para poder abarcar una concepción todavía más amplia del proceso de diversidad que se metamorfosea en su esencia plástica, como diría George Simmel (2006), o para definirlo junto a Didi-Huberman (2008, 2009): como el retorno de un *pathos* que hace estallar continuamente ante nosotros la historia de las imágenes, expondremos en este último punto las investigaciones de Jean-Pierre Vernant para aproximarnos a la figura ática de Dionisos, la encarnación del *otro*, ya expuesta en la filosofía y en la fórmula de Nietzsche (2000). Pero, a su vez, surgen potencias de lo sagrado que se manifiestan en la propia alteridad dionisiaca, en la propia alteridad del individuo a través del *prósopon*. El uso de la máscara de la deidad implica la posesión de ésta en el individuo, pero a su vez, no está exento el control del individuo de la propia deidad. Dionisos y Ártemis fueron en su origen potencias hostiles y destructoras. Pero aquello que permitía al griego arcaico controlar esa violencia llegada desde el afuera, desde *lo Otro*, era «darle un lugar en la propia *pólis*, en las funciones cívicas del Ática» (J-P. Vernant, 2009: 70). En esa especie de intercambios de juegos y afectos entre el griego y la deidad se aceptaba la alteridad como parte de la unidad, del sí mismo. Era una especie de pacto entre el que mediaba la máscara, donde «la criatura humana encarna al dios y, además, el dios, dentro del fiel, representa al hombre» (*ibíd.*). Es decir, el dios se convierte en imagen del hombre, ofrece una representación, una apariencia humana, en ese flujo de *semejanzas entre lo divino y lo humano*:

Disfrazar: el dios no aparece bajo su forma verdadera, para siempre incognoscible; adopta una máscara, propone una «imagen». Entre el hombre y su dios existe, así pues, la intercesión bienaventurada de una imagen, de una figura que, a la vez, da testimonio de la semejanza humana y contiene algo del poder absoluto de los dioses. (Clair, 1999: 182)

Es en esa *hierofanía* de la propia polisemia del *prósopon* donde se realiza una responsabilidad ética y moral en el pueblo ático, donde el *otro*, encarnado a la vez por el sujeto y la deidad, forma parte del *corpus* de lo sagrado a través del rostro, de la máscara y la persona —el «personaje»— que adquiere cada uno de los entes que participan en los límites difuminados de la posesión, de la utilización de la máscara y su equivalencia a una transfiguración: la hipóstasis *dios-hombre-animal*.

En *La gaya ciencia*, F. Nietzsche titula el aforismo 361 de la siguiente manera: *Del problema del actor* (Nietzsche, 2002 (1881), § 361). Presentado este concepto como un *problema*, es decir, como un fenómeno el cual se da, según él, como realidad-apariencia que va unido directamente a la esencia del artista, quien asume el “rol” de introducirse en el papel del *otro*, en necesitar esa falsedad (si es que en realidad hay un *yo*) por medio de la máscara, como instrumento de conocimiento del *otro*. El *profeta* de una interacción social de máscaras, como le reprocha Belén Altuna (2010), se sitúa, curiosamente, en un lado moral y ético que incumbe más a la tradición clásica que a las teorías y especulaciones del romanticismo alemán.

La asociación no es casual, sino más bien se hace evidente cuando revisamos

codificaciones de experiencias estéticas en la antigüedad clásica. De este modo, encontramos en Horacio, en su poesía, al artista que se ve en la necesidad de adoptar diferentes máscaras y rostros. Lo que se esconde detrás de esas máscaras no es su «yo más verdadero», sino que «Horacio, en un sentido que habrá que precisar en lo que sigue, es esas caras y esos papeles». Y es esos rostros y esas máscaras, esos diferentes personajes del *theatrum mundi* en el que habitamos, debido a la «necesidad, siempre sentida imperiosamente aun en medio de las más agudas vacilaciones, de defender la propia integridad moral (poético-moral) y atacar con ferocidad a enemigos poéticos y políticos (poético-políticos)» (Mas, 2006: 259-260).

La controversia se empieza a dar en el año 1929, momento en el que «aparece el manifiesto del Círculo de Viena con el título *La concepción científica del mundo* como utopía positivista, Freud publicará *El malestar en la cultura*» (Clair, 1998: 120) como respuesta inquietante y escéptica, donde se reconsideran las trampas y virtudes del lenguaje. Es también, medio siglo después de las consideraciones de Nietzsche respecto al «rol» del artista, cuando Jung comenzará a publicar una serie de ensayos que abarcarán los términos del inconsciente y los problemas de la individuación, retomando en uno de sus estudios el fenómeno del actor griego y la máscara como modelo de definición de los diferentes caracteres personales del individuo, y penetrando ya en un concepto de inconsciente colectivo, señalando la etimología de *persona* como cómputo de lo que empieza a ser el análisis de cada sujeto:

Ese recorte de la psique colectiva, practicado con tanto esfuerzo, es lo que he denominado la *persona*. Este término es en realidad una expresión adecuada, pues persona significa originariamente la *máscara* que llevaba el actor y que indicaba el papel desempeñado por él. (Jung, 2010: 71)

También la máscara nos devela el horror y el espanto, lo *tremendum*, el abismo que refleja lo Otro inefable. *Abyssus abyssum invocat* (el abismo invoca al abismo). Vernant señalará a la máscara de Gorgona como el paso hacia la muerte; el instante anterior antes de entrar en el reino de Hades, donde «hay que desafiar la frontalidad de un rostro terrible, semejante al de Gorgona». En sus ojos vemos reflejado el fantasma que somos, la piedra, el espectro en el que nos hemos convertido. Desde el mundo hiperbóreo, lejos de los inmortales y de los mortales, en Gorgo implica un punto de unión. Su alteridad se multiplica, encarna al rostro de la furia bélica, a Aquiles degollando troyanos, es el rostro de la *hýbris* desmesurada, la cabeza y la *facies* última que vemos como emisaria de la muerte:

Para franquear ese umbral es necesario enfrentar la cara del terror y transformarse bajo su mirada, semejante a la de Gorgo, en eso que son los muertos: cabezas huecas, despojadas de su fuerza, de su pasión, las *nekúon amenenà kárena* de las que habla Homero. (2001: 64)

Porque en esta manifestación de lo sagrado a través del rostro representado, todavía debemos detenernos en este nuevo término. La cabeza, *kará*, en el mundo de los muertos es el ser humano completo. Una cabeza encapuchada, ocultándose en la noche, como entre tinieblas, velada en ellas, difuminada en el reflejo opaco. Quizás una «cabeza sin rostro» (Clair, 1999: 186). Un nuevo término que incide en diferentes valores simbólicos de lo sagrado y que atañen a la representación del rostro. Pero más allá de la asociación de borrar el rastro humano al que alude Clair, la *karà* podría equivaler en Homero a la *psyché* —todavía lejos del concepto de *alma* en la Edad Moderna, pero significativamente ligado a lo sagrado, a la extraña relación entre vida y muerte y la propia potencia de Perséfone—, ya que ambos términos en ocasiones son intercambiables

(Bremmer, 2002: 27). Cabeza y *karà* son utilizados indistintamente en la *Ilíada* (I.3, XI.55) y en la *Odisea* (3.74, 2.237), pero esa ambigüedad en los términos implican la posibilidad de que «que ambas representaran la misma cosa, es decir, la totalidad de la persona» (Bremmer, 2002: 27). Y es quizá esa ambigüedad la que nos impone la extrañeza, la fantasmagoría del rostro cuyos rasgos se diluyen en la transitoriedad de las formas. Desde uno de los retratos de Betty pintados por Gerhard Richter (Fig. 5) o su último e inquietante autorretrato (Fig. 6) en los cuales se parece invocar la presencia del retratado a base de pura insinuación, como si una imagen archivada en la memoria cobrara una extraña fuerza latente que puja por salir, removiendo nuestra propia psique, poniendo a prueba toda nuestra capacidad de percepción. Porque aquí es el tiempo el que retorna, el pasado y la ausencia que devienen en presente y en extraña presencia, como imágenes fantasmas o celebraciones de la memoria, tal y como se presiente en *La sombra última*, de Irene Grau (Fig. 7 y 8). Cualquiera de las pequeñas formas en las que aparece la insinuación de aquello que fue un rostro conocido nos trae a la memoria el *eidôlon* de Patroclo presentándose frente a Aquiles, quien, «con el alma invadida por el *póthos* —el deseo nostálgico del ausente—» (cfr. en Vernant, 2001: 307), intentará abrazarlo antes de que la imagen se transforme en humo con sonidos similares a los del murciélago.

En los diversos valores simbólicos que coexisten en cada representación se halla un nuevo planteamiento moral y ético que, más allá de la *facies*, del rostro, del *vulto* —más allá de la propia identidad del individuo; la tradición clásica reaparece con su gran poder simbólico para interrogarnos y cohabitar en ese terreno fangoso de la poshistoria donde la identidad y la persona parecen haber llegado a una escisión irrevocable.



Figura 5. G. Richter, *Betty*. Óleo sobre lienzo, 1977



Figura 6. G. Richter, *Selbstportrait*. Óleo sobre lienzo. 1996



Figura 7. Irene Grau, *La sombra última*. Técnica mixta sobre resina acrílica. 2010

IV. Consideraciones

Reconocimiento e identidad personal, con la poshistoria se produce desde la máquina y por la máquina, alejándose del valor del cara a cara, del *vultus*, del valor simbólico de lo sagrado por el que el hombre afirma su relación con la trascendencia. Si la biomecánica ha escindido el prósoyon de la identidad, el instinto religioso —o precisamente un instinto artístico-religioso, un instinto artificioso— hace permanecer la creencia de que somos, estamos, nos reconocemos todavía en el rostro que la imagen reproduce. En este sentido, adquirimos consciencia del ethos, de la personalidad, de aquello que nos hace reconocernos como un yo a través de un pathos, de una transmisión desde el afuera que mantiene todavía el origen de lo sacro en sus diferentes singularidades, las cuales forman parte del origen-matriz de la cultura de Occidente. Si la biomecánica anuncia un triunfo velado del positivismo, una relación amable entre la máquina y el sujeto, en el *principium individuationis* todavía podemos encontrar el escudo y la defensa ante el terror que se postula tras esa victoria. Podemos mantener una ética hacia el otro; podemos constituirnos, transfigurarnos, metamorfosearnos con la máscara-rostro en la que depositamos nuestra conciencia de sí mismos, momentánea, por un tiempo (días, minutos, segundos) que implica la permanencia en el reconocimiento y sin la necesidad de dejar de ser y realizar un yo. Aún en la debacle del ser, todavía existe la lucha por el prósoyon, en esa hipóstasis, en esa relación que afecta al sujeto con el afuera: *katholikós*, lo universal, resurgiendo de una moral fetichista y de una mirada que todavía es capaz de percibir la transmisión, el pathos de una imagen, y aunar en un golpe de vista toda sensación y certeza en un código unitario: *eligere e intelligere*. Es la transfiguración del yo en la multiplicidad de un rostro representado, en la multiplicidad de las edades de un único rostro de lo humano, de lo viviente, el cual se metamorfosea día a día. Frente al espejo se producen los estragos de la vida-muerte y la acción del movimiento, de la transfiguración, la singularidad deviniendo en singularidad. Es el pacto entre el sujeto y la deidad, entre lo sacro y lo profano, lo terrenal: la máscara/rostro implica el movimiento, obligándonos a la tesitura de imprimimos un carácter y a la vez una alteridad: un ser otro para el otro, aún un yo que pueda ser nombrado, un sí-mismo que permanece en la raíz nos de la primera persona del plural y se despeja en esa pluralidad: *nos-otros*. Un personaje con un rol que aceptaremos o cambiaremos según nuestras necesidades, pero también según nuestras propias responsabilidades.

Es la fórmula que retorna, con plena vigencia, de la tragedia ática: la figura del héroe, la justicia o dyké que formaba parte de la paideia en el pueblo ático, el héroe-sujeto que asume su destino, se convierte en él a través del pacto con los dioses y la responsabilidad moral con su pueblo y sus costumbres.

La tarea del rostro representado ya no es únicamente el de constituir una serie de rasgos identificables de un individuo concreto, no es exclusivamente y únicamente el icono de la individuación —o de una individuación artificiosa. Desde el inicio en la propia tradición pictórica del intento de eliminar los límites en la pintura, sus bordes y contornos (Leonardo, Tiziano, Rembrandt, Velázquez, Goya), hasta el interés artístico en los inquietantes trabajos fotográficos, los llamados retratos compuestos, que se realizan a finales del siglo XIX por parte de Sir Francis Galton o Arthur Batut (Fig. 9), o los originales archivos fotográficos de Medardo Rosso (Fig. 10), reproduciendo su obra escultórica tras la artificialidad del objetivo fotográfico y su manipulación, donde los rostros reproducidos en cera y en yeso se recubren del velo de tinieblas que parecen materializar ectoplasmas; donde la forma se vuelve transitoria y la materia parece difuminarse en el espacio y el tiempo atrapado en la imagen. Es en la artificiosidad de la tradición, de la manipulación, por la cual Brunelleschi pudo descubrir la perspectiva, en la responsabilidad de no

abandonar el estudio del rostro al devenir azaroso —ni a los caprichos artísticos de la idiocia de un yo profundo—, pues su singularidad y su repetición son ya devenir, porvenir. No hacen falta conjunciones artísticas ni creaciones de lugares comunes donde librarse de yugos tradicionales si, finalmente, sólo hay sitio para la histeria, la carencia y el vacío; pues esa reformulación de la historia de las artes pasa por un conocimiento del pasado, donde la memoria ya está invocada, es y está implícita, y son los retornos de viejos artificios los que convierten a la tarea de las artes en una tarea de recuperación y presencia de esa memoria.



Figura 9. *Retrato del tipo* de la familia de Arthur Batut con la composición de algunos de sus miembros, 1880-1890.



Figura 10. Medardo Rosso, *Carne altrui*, fotografía original, hacia 1889.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Altuna, B. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos.

Bremmer, J. N. (2002). *El concepto del alma en la Grecia antigua*. Madrid, Siruela.

Clair, J. (1999). *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral.

----- (1998). *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

----- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba Editores.

Eliade, M. (1998). *Lo Sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Hamilton, P. y Hargreaves, R. (2001). *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photography*. London: Lund Humphries Publishers.

Homero. (2000). *Ilíada*. Madrid: Gredos.

Jung, C. G. (2010). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós.

Kane, J. (2008). *The Somnambulists. Photographic Portraits from before Photography*. Edinburgh: Dewi Lewis Publishing & National Galleries of Scotland.

Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

Lista, G. (2004). *Medardo Rosso. Scultura e fotografia*. Milano: Five Continents Editions.

Mas Torres, S. (2006). *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2002). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.

----- (2010). *Fragmentos póstumos (1869-1874) Vol. I*. Madrid: Tecnos.

Simmel, G. (2006). *Rembrandt: Ensayo de filosofía del arte*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Vernant, J.-P. (2009). *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.

----- (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.

