

ACCA

016

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla



dEGA
departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA
escuela técnica superior de Arquitectura
universidad de Sevilla

Edición

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Universidad de Sevilla
<http://departamento.us.es/dega/>
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 – Sevilla

Director dEGA – Editor ACCA 016

José Joaquín Parra Bañón

Redacción ACCA

Antonio Ampliato Briones
José María Gentil Baldrich
Francisco Granero Martín
Francisco S. Pinto Puerto

- © De la edición, dEGA
- © De los textos, sus autores
- © De las imágenes, sus autores

Diseño: J. J. Parra Bañón
Maquetación: Pedro Mena Vega
Impresión: Tecnographic

ISBN: 978-84-697-3447-6
Depósito Legal: SE 1050-2017

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los errores que se detectaran en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este volumen de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos universitarios previa a su publicación. Los criterios y los contenidos expuestos son responsabilidad de sus autores.

ÍNDICE

8-15

Una idea que, con ayuda de una tiza, toma forma
Galeato del editor (J.J. Parra)

16-45

Marcel Breuer en Gomes da Costa. Correspondencias lingüísticas
José Joaquín Parra Bañón

46-61

El concurso de 1545 para el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla
Alfonso Jiménez Martín

62-77

El comedor de la sede social de la CSE: arquitectura ignorada
Cristóbal Miró Miró

78-91

Una biblioteca de Babel
Fernando Díaz Moreno

92-107

Rafael Chirbes: literatura y construcción
Juan Antonio Espinosa Martín

108-117

En torno a una carta de Matta a Matta-Clark
Hernán Barría Chateau

118-133

Instalación plástica · Paisaje re-dibujado: el invernadero de Almería
Eva Luque García

134-143

Hacia un arte de la emoción
María Josefa Agudo Martínez

144-159

Datos e imagen. La visualización como herramienta arquitectónica
Patricia Ferreira Lopes

160-177

Autorías y miradas: arquitectos y dibujantes
Ana Yanguas Álvares de Toledo

178-197

Dimitris en la montaña. Dibujos de tiempo
Ignacio Fernández Torres



Juan Carlos Cortés, *Burbujas de plástico*, Almería (Col. del autor, 2005)

INSTALACIÓN PLÁSTICA · PAISAJE RE-DIBUJADO EL INVERNADERO DE ALMERÍA

Eva Luque García

Profesora asociada TP de la Universidad de Sevilla
Adscrita al departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

elunque3@us.es

RESUMEN

Un acontecimiento de proporción inmensa como es el cultivo bajo plástico en Almería se merece al menos una mirada, amable y no contaminada por las irrupciones de violencia, que desvele la extraordinaria relación topológica que guarda con el territorio en el que se inserta. Y al que denominamos como el “objeto invernadero” porque entendemos se debe a la abundancia excesiva de unidades, y porque es en sí mismo un ente completo que da lugar a un nuevo paisaje; pero de qué tipo, es la cuestión. No es natural por el simple hecho de ser una construcción de la mano del hombre pero tampoco encaja en la extensión del concepto de lo agrícola ya que la tierra queda oculta bajo las estructuras de envoltente plástica. Y tampoco lo es del artificial porque aunque se trate de construcciones difiere de lo que entendemos como intervención intencionada y previamente planificada. Le corresponde por propia naturaleza, y por ser único e incomparable a cualquier otro lugar en el mundo: la categoría exclusiva de “paisaje plástico”.



- [1] Vista satélite del Campo de Dalías, Almería. Misión: Sistema de Observación de la Tierra, EOS (NASA / GSFC / METI / ERSDAC / JAROS, y US/Japan ASTER Science Team, 2011)
- [2] *Sea of plastic*, Punta Entinas – Sabinar, Almería (www.ecowatch.com, 2015)

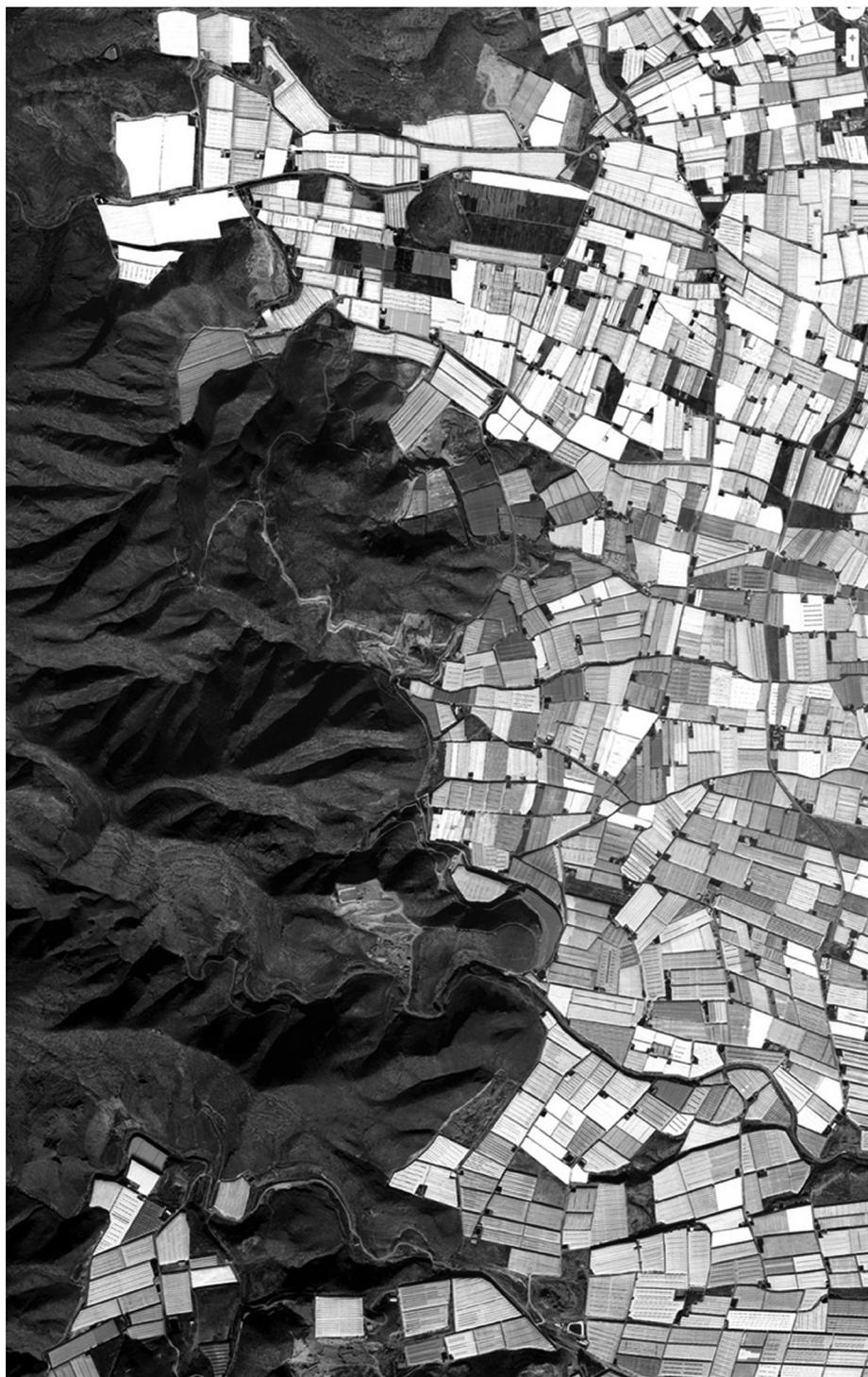
INSTALACIÓN PLÁSTICA · PAISAJE RE-DIBUJADO EL INVERNADERO DE ALMERÍA

En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos –limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos– que no se deslizan bajo la mirada como objetos “bien conocidos”, sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, “sangran” delante de nosotros.

Maurice MERLEAU-PONTY, *El mundo de la percepción*

Si sobrevoláramos a lomos de Pegaso en dirección sureste hacia el Mar Mediterráneo, dejando a los pies del caballo alado la Sierra Nevada, vislumbraríamos a la derecha el Desierto de Tabernas y Sierra Alamilla, para finalmente trepar la Sierra de Gádor y descubrir el territorio inundado por el “mar de plástico”. Inhóspito para la mayoría y emocional para unos pocos, este paraje de Almería conocido como Campo de Dalías o Poniente de la provincia es la referencia territorial con la mayor concentración de superficie cultivada bajo plástico de todo el mundo. Hablamos de una porción de tierra con aproximadamente cincuenta mil hectáreas donde el setenta por ciento de la superficie está forrada con plástico, y el treinta por ciento restante es ocupado por las urbes, la red de infraestructuras y el borde litoral. La dimensión de esta mancha plateada es tal que es visible desde satélite [1], de magnitud equivalente al área circundada por la M-40 de Madrid.

Algunos atribuyen la aparición de este “mar de plástico” [2] a la música del azar, como consecuencia de un cúmulo de circunstancias y casualidades, debido a la liviandad constructiva de estos invernaderos bañados por una estética de naturaleza efímera. Sin embargo, la implantación de estas sencillas estructuras de telas plásticas y esqueletos de alambres y huesos no solo han modificado el territorio y creado un nuevo paisaje sino que han transformado todo el tejido social y económico, logrando convertir un ámbito territorial estéril en la gran huerta de Europa. A pesar del éxito demostrado en sus seis décadas de vida, el invernadero de Almería ha sido



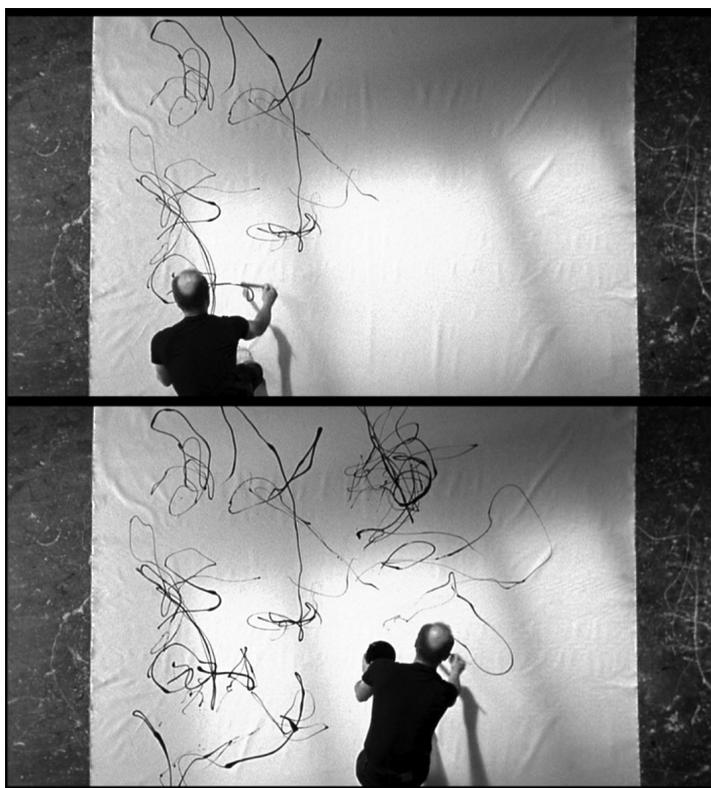
[3] *Plasticulture / Greenhouses, Almería (Daily Overview, 2014)*

marginado por los medios de comunicación como lugar asociado a la inmigración, la explotación y la violencia. Lo cual ha provocado un estado de aversión ante todo lo relacionado con esta construcción culminando en denostar a su medio como espacio non grato. Sin embargo, lo aquí creado es muestra de la capacidad insuperable del ser humano, y a su vez es el mayor ejemplo de transformación paisajística de un territorio.

En contra de lo que podríamos pensar, la tipología constructiva que ha dado lugar a este desenlace no se debe a ningún modelo importado, sino que se trata de una construcción creada ad hoc por los colonos que poblaron entre los años cincuenta y sesenta este territorio. Bajo el deseo y la ilusión de un futuro próspero, los campesinos desarrollaron un prototipo único conocido como el invernadero tipo parral y que posteriormente evoluciona al modelo de raspa y amagado adaptado a la implantación de las nuevas tecnologías de control ambiental y automatización de los sistemas de riego. Modelos que se caracterizan principalmente por su bajo coste; montaje realizado por el propio agricultor; su adaptabilidad al terreno y altura justa. Singulares en el diseño de planos de cubiertas prácticamente llanos y que propician, en su multiplicidad, la extrusión del parcelario agrícola. Estas capacidades han sido y son los aditivos precursores de la expansión de aquellos primeros prototipos y sin pretenderlo los creadores de un nuevo paisaje.

El análisis de su implantación podría limitarse al estudio hidrológico de las fuentes de agua necesarias para el cultivo, tal y como podríamos observar en un plano de distribución de acuíferos en la provincia de Almería, donde las zonas ocupadas por los invernaderos son relativas a la ubicaciones de los acuíferos detríticos, sobre los que se ubican el Campo de Dalías, marco de referencia de las experimentaciones agrícolas, y su homólogo el Campo de Níjar en el Levante Almeriense, también territorio singular del cultivo intensivo bajo plástico, donde sin embargo, la inclusión del invernadero fue posterior. O también, desde el análisis geográfico y topográfico donde las zonas llanas y de fácil acceso son las ocupadas en primer lugar y que suelen coincidir, por lo general, con la ubicación de los acuíferos por la escasez de agua pluvial en esta zona del sur de España. La dureza de la topografía ha condicionado la colonización del territorio. Toda zona llana susceptible de ser abordada es captada por el invernadero, y su preferencia ha sido el litoral del poniente de la provincia de Almería, como los términos de Adra y Los Guainos inmediatos al Campo de Dalías, para continuar extendiéndose hasta el municipio de Motril en la costa de Granada. Su avance y expansión líquida solo es frenado por la omnipresente orografía montañosa [3]. Sin embargo, este paisaje o estampa, necesita de un enfoque paralelo a la realidad del medio físico y del aspecto inmediato de las cosas, desde una perspectiva subjetiva, próxima al mundo de lo fenomenológico y de la percepción, que nos haga entender el porqué del atractivo de esta inmensa instalación plástica.

No es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura; el elemento no preexiste al conjunto, no es ni



- [4] René Magritte, *Le fils de l'homme*, 1964 (BRODSKAÏA, p. 196)
[5] Andy Warhol, *Twenty-five colored Marilyns*, 1962 (AA. VV. 2001, p. 325)
[6] Ed Harris, *Pollock*, Sony Pictures Classics, 2000

más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto, y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo... considerada aisladamente, una pieza de un puzle no quiere decir nada; es tan solo una pregunta imposible; pero... al conectarla con una de sus vecinas desaparece, deja de existir como pieza. (Perec, p. 13)

Bajo los fundamentos de la teoría de la Gestalt se desvelan dos aproximaciones al estudio de la forma o estructura del objeto de análisis. En primer lugar, en referencia a la *copa de Rubin*, ilusión óptica cognitiva desarrollada en 1915 por Edgar Rubin, no se trata de discernir entre cuál es figura o fondo, ya que se le confiere a la unidad o el conjunto el reconocimiento de un objeto perfectamente definido (la copa – dos rostros enfrentados). A partir de este nexo de percepción, el decodificar este territorio singular no es una cuestión de identificar el invernadero y el territorio que lo porta como entidades divisibles, sino de entender su unidad como una forma o Gestalt, de ahí que este nuevo paisaje deba ser leído indistintamente como territorio-objeto u objeto-territorio. Y en segundo lugar, y en alusión al puzle de madera descrito por Perec en su preámbulo a *La vida instrucciones de uso*, si concebimos el invernadero como un ente sencillo o la pieza del puzle, éste en sí mismo es “nada”, sin embargo desde la comprensión del “todo” como conjunto es cuando se concibe “el objeto invernadero”. En definitiva, una instalación de escala territorial compuesta por multitud de livianas estructuras de envolvente plástica que, como burbujas que simplemente empaquetan aire, desvelan la evanescencia de una materialidad líquida que inunda el territorio.

El retrato del territorio-invernadero es *Le fils de l'homme* de René Magritte [4], donde una manzana es superpuesta para ocultar el rostro del retratado, y sin la cual el cuadro carecería de sentido. En un zoom de más a menos, de lo lejano a lo próximo, del objeto invernadero a la cáscara plástica, observamos cómo la figura plástica coexiste intemporal con el territorio, permanente en su extensión clónica pero fugaz en su materialidad ad hoc. De naturaleza sencilla pensada especialmente para un fin, el invernadero coloniza el territorio al igual que un virus se dispersa en el cuerpo humano, o como miles de “Marilynes” replicadas por Andy Warhol [5] bajo el principio de la serie, con la singularidad de iguales pero diferentes. El invernadero es, en este aspecto, tan perceptivo porque actúa como modificador del paisaje, potencia las características propias del afuera y enfatiza el territorio existente. Las vestiduras del invernadero colorean un vibrante mosaico de platas y grises, donde los surcos y los bordes crean su relieve, donde el objeto resultante es expresión de sí mismo, donde las telas blandas pintan el territorio hasta trazarlo. Esta actitud de redibujar el paisaje es idéntica a la pintura moderna en cuanto a su diferencia con respecto a la enseñanza clásica en la que se distingue entre dibujo y color: «se dibuja



[7] *Composición n.º 19*, Jean Paul Riopelle, 1954 (AA. VV. 2001, p. 259)

[8] Urdimbre del Campo de Dalías. Montaje de capturas de Google Earth (E. LUQUE, 2006)

el esquema espacial del objeto, luego se llena de colores. Cézanne, por el contrario, dice: a medida que se pinta se dibuja» (Merleau-Ponty, p. 19). Sin embargo, la disposición del invernadero sin planificación previa denota el alto grado de arbitrariedad propia a la pintura contemporánea. En esta comparativa, desde lo global hasta lo local, la configuración del objeto invernadero no parte de un esquema trazado o planificado sino que surge como un accidente procedimental o sistema estructurado de sencillos entes, ejecutados a partir de una técnica y forma constructiva estrictamente funcional, como la caída de pintura del pincel de Jackson Pollock sobre el lienzo plano en una acción donde las gotas forman hilos continuos y se suceden las secuencias hasta llenar el lienzo [6].

Mi concepción no es la de la abstracción: es la de ir hacia ella con un gesto libre (no hablo de automatismo) para intentar comprender qué es la naturaleza, sin partir de la destrucción de la naturaleza, sino más bien dirigiéndome hacia el mundo. Jean Paul Riopelle (AA. VV., 2001, p. 259)

Sin forma, sin límites, sin principio ni fin, el objeto invernadero tiñe el territorio como si se tratase de un fluido que inunda el llano. Desde el cielo el tejido se extiende continuo, imposible de ser capturado por el objetivo de una cámara. La imagen obtenida es una composición de infinitas telas, un *patchwork* o cuadro de retales resultante de aplicar la técnica del *impasto* (empastar) en la que se dispone gran cantidad de color para encubrir la imprimación o primer dibujo (el de la tierra), como sucede en *Composición n.º 19* de Jean Paul Riopelle [7], donde el tendido de la pintura con la espátula y la alternancia del óleo en colores básicos (negro, rojo, verde, azul y blanco) van definiendo el lienzo (AA. VV., 2011, p. 25). Los campos de reflejos se implantan arbitrarios, nexos unos con otros, cuya única ley es el principio de la serie, de la repetición clónica, en un conjunto de objetos relacionados entre sí que se suceden unos a otros sin forma, carente de centro, principio o fin [8]. Un territorio salvaje donde la regla del juego es simplemente trazar una fisura o una grieta que permita el respirar o ventilar como condición necesaria e indispensable a la funcionalidad del invernadero. Lo restante es fruto de lo casual e imprevisto, condición que proporciona el arbitrio de las cualidades paisajísticas de este erial. En este sentido se abre una vía de observación que versa sobre la acción en el paisaje, con miradas al arte de las instalaciones creadas artificialmente por el hombre en la naturaleza, potenciando alguna de sus características y dignificando su máxima esencia.

El aire:

El territorio como soporte no tiene la exclusividad del elemento imborrable e inmutable capaz de pertenecer tanto al exterior como al interior del invernadero. También lo es su negativo, el aire. Es el aire el tutor de estas livianas estructuras infladas y siempre toma la forma del recipiente que lo contiene, cuyo único mediador den-



- [9] Robert Smithson, *Nueve desplazamientos de espejos en Yucatán, México*, 1969 (robertsmithson.com)
- [10] Charles Simonds, *Landscape-Body-Dwelling*, 1970 (KASTNER, p. 122)
- [11] Vista desde la A-7 al Parador de las Hortichuelas, Roquetas de Mar (E. LUQUE, 2004)
- [12] Christo & Jeanne Claude, *Wrapped Coast*, Little Bay, Sydney, Australia, 1969 (Harry SHUNK. Art Gallery NSW)
- [13] *Invernaderos redibujando la costa* (E. LUQUE, 2006)

tro-fuera es la finísima piel que los separa. El aire como elemento que llena es capaz de ocupar cualquier espacio. El invernadero es aire comprimido por aire. Aire fluido en el exterior y aire atrapado en el interior, que se intercambian a través de los vacíos, grietas y surcos que los separan para dar forma a una gran espuma de burbujas plateadas. El aire también es la mezcla gaseosa que forma la atmósfera de la Tierra, el elemento ultra supremo que rige los agentes atmosféricos, dueño del crepúsculo y la luz, de los reflejos de los materiales, de la vida y muerte.

El tiempo:

El exterior se rige por el tiempo de las estaciones, la percepción de este es cronológica, uno es consciente del paso del tiempo estacional, de la relación espacio-tiempo. Sin embargo, dentro del invernadero el tiempo es manipulado, el período biológico se multiplica. La tierra y el aire confunden las estaciones y los ciclos naturales, por tanto el concepto estación desaparece. Del mismo modo, el tiempo cronológico se alarga o desaparece. La incertidumbre se apodera de la percepción del espacio. Este doble comportamiento atmosférico se debe a la blanda y fina piel del invernadero, membrana mediadora entre dicho interior y exterior, entre edificio y entorno. En el interior, la epidermis modifica la naturaleza de la luz. Una luz envolvente, submarina, homogénea y sin sombras, que genera la sensación de estar en un eterno día nublado. En el exterior, cada invernadero espejea la luz que le llega, donde el verdadero color es la luz que reverbera en la superficie de los objetos, y reproduce, a cada instante, los cambios experimentados en la atmósfera. Sensaciones que Robert Smithson de forma intencionada provocaba a través de su obra *Nueve desplazamientos de espejos* (Graciani, p. 46) [0 y 9].

La escala – la proporción:

Charles Simonds exploró en una de sus acciones *Paisaje-Cuerpo-Hábitat* [10] la representación de un paisaje imaginario utilizando su propio cuerpo como topografía base de una ciudad en miniatura, y como telón de fondo un relieve natural. En dicha obra puso de manifiesto la capacidad de la percepción de ocultar o desvelar la naturaleza de los objetos en el momento en que algo reconocible se hace visible, como por ejemplo una extremidad. En este caso, una mano es capaz de remitirnos a la realidad al permitir reconocer la escala de las cosas a partir de la proporción o relación entre las partes (Simonds, p. 2). La dimensión del invernadero es tan horizontalmente inmensa que hace indistinta la prelación entre el objeto y el territorio. Desvelamos la verdadera dimensión, tanto en una entidad como en la otra, si se interpone algún elemento reconocible, póngase por ejemplo un edificio cualquiera. Ya sea un cortijo aislado o una concentración urbana, estos nos permiten identificar la verdadera escala del objeto por la simple relación entre las partes [11].



- [14] Invernaderos que, como setas, salpican el territorio. Guainos Bajos, Almería (E. LUQUE, 2006)
- [15] Punta Negra y Cala Chinchas. Provincia de Granada (Instituto de Cartografía de Andalucía, 1998)

El regalo:

Sobre la acción de desenvolver para descubrir la sorpresa oculta por un envoltorio. Christo y Jeanne-Claude crearon la intervención paisajística de mayor escala de todo el mundo, *La costa envuelta*, Little Bay, Sidney, Australia (1967–68) [12]. La instalación consistió en envolver dos kilómetros y medio de costa y acantilados de veintiséis metros de altura con un millón de pies cuadrados de tela sintética. El área cubierta por la instalación era tan extensa que impedía que ningún punto de vista tuviera una imagen completa. Los visitantes tardaban una hora en cruzar su superficie (Green, p. 182). Al igual, el invernadero coloniza todo territorio a su alcance e invade ámbitos propios del deseo. Donde las zonas del borde litoral conforman playas, éste encuentra su destino empaquetando la costa para hacer de lo oculta un misterio [13].

La guerra:

El Campo de Dalías es uno de los pocos territorios del litoral mediterráneo donde las zonas agrícolas y las concentraciones turísticas se debaten en guerra por el suelo. El suelo agrícola compite en rendimiento frente al frenesí de las construcciones destinadas al turismo de golf, sol y playa. La fricción entre ambas dibuja las urbes como islas inmersas en el mar de plástico. Situación que nos rememora a la obra *Islas rodeadas* (1980–83) realizada por Christo y Jeanne-Claude en la bahía de Biscayne en Miami, Florida. Acción que consistió en rodear una serie de islas con un enorme plástico rosa redibujando su contorno. Se podría decir que ésta es una operación obvia y redundante al estar la isla rodeada de agua, pero el contraste del color y la dimensión del envoltorio apunta o señala el lugar como protagonista.

La ascensión:

Una vez colmado el llano, el invernadero en su obsesiva búsqueda de nuevos territorios, trepa la montaña salpicando el territorio de una manera aislada, sin forma específica, sin orientación definida. Emerge como verdaderas setas, en los lugares más inverosímiles y de difícil acceso [14]. Como si se tratase de un elemento de vigía, de defensa, se sitúa en la topografía más abrupta, creando verdaderos miradores adaptados al terreno. Elementos dispersos sin orientación ni planificación previa, cuyos límites son los accidentes imposible del terreno.

Ritmos mestizos en el paisaje: el objeto invernadero se manifiesta invasor y colonizador del territorio como elemento parasitario del paisaje y sin embargo forman en conjunto una absoluta simbiosis. El invernadero cualifica al paisaje de ritmos, el vacío, el lleno, la montaña y el parásito conciertan una melodía armónica, en un nuevo orden mestizo [15]. Si la metodología fractal se utiliza para describir fenómenos complejos que no son explicables por métodos tradicionales como la naturaleza, lo es también para con el objeto insertado ya que la generación parte de las mismas reglas de irregularidad o de fragmentación.



[16] Venta Gaspar y Loma Cabrera, Almería (E. LUQUE, 2004)

Lo que subyace en este nuevo paisaje realmente es la relación topológica entre el fondo y la figura, y por tanto lo que despierta el interés por ambos: el invernadero, al ser introducido en el territorio, reaviva la perspectiva, su figura detiene la mirada, la interrogan. Es, por tanto, el limón de un bodegón de Paul Cézanne, la mandolina en manos de las madonas de Juan Gris, los racimos de uvas de George Braque o el paquete de tabaco de las naturalezas muertas de Pablo Picasso, elementos a los que Merleau-Ponty en su conferencia *El arte y el mundo percibido*, confería como objetos “sangrantes”. Y ambos, territorio-objeto activan la imagen del paisaje, la enfatizan, haciéndola aún más potente. Aquí la instalación plástica abre paso a un “paisaje plástico” que sin intenciones o pretensiones de querer ser arte se convierte en el centro de nuestra atención sin pasar desapercibido ni el lugar, ni el elemento que lo señala [16].

REFERENCIAS

- AA. VV. *Jean Paul Riopelle: The Artist's Materials*. Los Angeles: Getty Publications, 2011.
- AA. VV. *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen, 2001.
- BRODSKAÏA, Nathalia. *Le surréalisme*. New York: Parkstone International, 2012.
- GRAZIANI, Ron. *Robert Smithson and the American landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GREEN, Charles. *The third hand: collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.
- KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian. *Land and Environmental Art*. New York: Phaidon, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PEREC, George. *La Vida instrucciones de uso*. Trad. Josep Escué. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992.
- SIMONDS, Charles. *Chales Simonds*. Buffalo: Buffalo Fine Arts Academy, 1977.