

Segura Crespo, Juan Francisco.

Universidad de Granada.

Programa de Doctorado en Historia y Arte.

Delimitaciones históricas y estéticas del territorio ampliado de la práctica pictórica

Historical and aesthetic delimitations of the expanded territory of pictorial practice

PALABRAS CLAVE:

Pintura Contemporánea, Pintura Expandida, Territorio Ampliado de la Pintura, Instalación, Práctica Pictórica.

KEY WORDS

Contemporary Painting, Expanded Painting, Expanded Territory of Painting, Installation, Pictorial Practice.

RESUMEN

A través del análisis de la historia de la pintura podemos observar varias metamorfosis en su práctica; desde las paredes de las cuevas y hasta la pintura de caballete y, más recientemente, la radical hibridación de formas en su territorio ampliado. En cada etapa histórica, se desprende un aspecto inherente a la imagen pintada, como su pasada función ritual y espiritual, que se ha resuelto en nuestra actualidad como eventos efímeros profanos. Esta transformación de la pintura se ha intensificado a lo largo del último siglo, donde la reiterada muerte de la pintura ha producido un renacimiento revulsivo de su práctica como un modo de autocuestionamiento radical.

En este artículo, nos adentramos en el término pintura expandida, buscando definir y acotar una aproximación a sus significado y significante. Analizaremos los precedentes en el territorio ampliado de la práctica pictórica según Alberto Carrere y Jos Saborit, su relación con la instalación tras los planteamientos de Rosalind Kraus y su aplicación a la pintura por Almudena Fernández Fariña, así como la relación de estas prácticas expandidas con los ideales postmodernos y la estética ontológica propuesta para la pintura expandida por Mark Titmarsh.

Desde esta revisión, profundizamos en el estudio de un complejo término, cuyo uso y presencia en el arte se hace extenso, pero aún con un amplio margen que apostillar.

ABSTRACT

Through analysis of the history of painting we can observe various metamorphoses in its practice, from cave walls to easel painting and, more recently, the radical hybridisation of forms in its expanded territory. At each historical stage, an inherent aspect of the painted image emerges, such as its past ritual and spiritual function, which has been resolved in our present day as profane ephemeral events. This transformation of painting has intensified over the last century, where the repeated death of painting has produced a revulsive rebirth of its practice as a mode of radical self-questioning. In this article, we delve into the term expanded painting, seeking to define and delimit an approach to its meaning and signifier. We will analyse the precedents in the expanded territory of pictorial practice according to Alberto Carrere and Jos Saborit, its relationship with installation after the approaches of Rosalind Kraus and its application to painting by Almudena Fernández Fariña, as well as the relationship of these expanded practices with postmodern ideals and the ontological aesthetics proposed for expanded painting by Mark Titmarsh. From this review, we delve into the study of a complex term, whose use and presence in art is becoming extensive, but still with a wide margin to be pointed out.

INTRODUCCIÓN

El tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición, aunque sea para volver a empezar.

David Barro

En 1839 el pintor Paul Delaroche enuncia, tras asistir a la presentación de la recién descubierta tecnología de la fotografía, la manida frase; “A partir de hoy ¡La pintura ha muerto!” (Debray, 1995, p. 225). Delaroche podría encontrarse sentado frente a su caballete, pintando un retrato cuyo mimetismo con la realidad sería puesto en cuestión al compararse con la capacidad de la nueva tecnología que acababa de surgir.

Esta supuesta muerte significará realmente una liberación para la práctica de la pintura. Con la llegada de la fotografía, quedan “obsoletas las convenciones miméticas que habían marcado a la pintura en toda su historia” (Fernández Fariña, 2009, p.28).

En las primeras décadas del siglo XX, es posible observar una pulsión por ir más allá de la práctica pictórica convencional, hacia otra pintura que, sin negar su esencia, trasciende la tradición de esta. Es en este momento cuando los artistas de la vanguardia se proponen desviar la atención, tanto por la forma como en contenido, de lo que sucede en los límites del marco y el espacio tradicional de representación. Del mismo modo, la idea de imagen y aquellos aspectos asociados a la representación ilusoria bidimensional se desvinculan y se aplican a situaciones y materiales concretos.

Suprematismo y constructivismo aportarán, junto con el *collage* cubista y el movimiento dadaísta, las mayores contribuciones para la ruptura con la pintura anterior, durante el siglo XX. Afirmaba sobre esto el artista Kazimir Malevich en referencia a su obra *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1915):

Me he convertido en el 0 de la forma y me he rescatado del suicidio cenagal del arte académico. He destruido el anillo del horizonte y me he salido del círculo de objetos, el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza (Malevich, 1930, p. 34).

Al cuestionarse aquí los límites del marco, la idea de imagen representada y su superficie, comienzan a desmoronarse los pilares que hasta el momento habían sustentado la práctica pictórica tradicionalmente. La experimentación continúa en décadas siguientes, y será en los 80, cargados de energía desafiante hacia el “cubo blanco”, donde, de la mano de un nuevo campo de acción para la escultura, el arte de la instalación, tomen forma las nuevas prácticas de la pintura. La crítica hará uso del término “pintura expandida” para referirse a la práctica, originalmente neoconceptualista, de Daniel Buren.

Este término tomará sus precedentes del ensayo de la autora Rosalind E. Krauss en *La escultura en el campo expandido* (1978), que, sin hacer en alusión a la práctica de la pintura, acabará siendo un texto crucial e influyente en el pensamiento sobre la superación de la práctica pictórica tradicional.

En nuestra actualidad observamos continuas menciones al término pintura expandida, pero sin una clara delimitación como categoría estética o movimiento. Encontramos como la Bienal de Praga, desde 2003, incorpora entre su programación una sección dedicada a las prácticas ampliadas de la pintura que repiten en cada edición. En un contexto más cercano, encontramos lo que fue el Premio Internacional de Pintura Expandida de Castellón, celebrado desde 2004 a 2009, por la Diputación Provincial de Castellón.

Encontramos multitud de fuentes y referencias a este término, sin embargo, se aprecia amplio margen para el debate y la apostilla. Nos adentramos aquí a definir y acotar una aproximación a sus significado y significante.

METODOLOGÍA

En este artículo analizamos el contexto, antecedentes y pensamiento por el cual la práctica pictórica se ha desarrollado hasta poder hablar de ella fuera de los estándares tradicionales que conformaban su práctica. Mediante una investigación de corte cualitativo, a partir de la revisión bibliográfica de fuentes documentales, históricas, filosóficas y estéticas, así como la lectura formal de las obras, procedemos a señalar los diferentes hitos que han propiciado la ampliación las formas de hacer en la práctica pictórica, hasta hablar de “pintura expandida” en nuestra contemporaneidad. De este modo, construimos un marco ideal para entender desde donde y porque de aquellas obras pictóricas que abandonan el marco de representación, la bidimensionalidad, la estaticidad de las formas e incluso el propio medio pintura.

DESARROLLO

En 1912, Picasso y Braque comenzarán a incluir elementos y sustancias ajenas al medio pictórico tradicional en los cuadros, como recortes de papel, telas de arpillera, cajetillas de tabaco, sellos, sobres, entre otros. Esta incorporación de componentes extrapictóricos, que será denominada *Collage*, supone el desarrollo de un nuevo método para la pintura que chocaba frontalmente con las convicciones de representación e ilusionismo espacial presentes desde el renacimiento. Los artistas cubistas desarrollaron esta práctica como oposición a las convicciones tradicionales, “surgió de la necesidad de un acercamiento a la realidad frente a la creciente abstracción del cubismo analítico”. (Greenberg, 1979, p. 69) Este acercamiento a lo real será desde el objeto mismo y la intervención del material directamente sobre el lienzo.

El vínculo con el objeto y el empleo de materiales externos a los considerados propios del arte, será amplificado en la práctica de los dadaístas, y especialmente de la mano de Marcel Duchamp, cuya herencia inundará todo el arte posterior sin ser la pintura una excepción. Con relación a la obra, *Le Grand Verre* (Marcel Duchamp, 1915-23) (Fig.1):

Su superficie bidimensional alude a la tradición pictórica de la que proviene, pero el soporte es transparente y se puede ver lo que hay tras el cuadro simultáneamente, al igual que anverso y reverso de la obra, apoyada en el suelo y exenta como una escultura, que rodeamos para observar desde cualquier punto de vista. Podemos decir que no estamos ante una escultura o una pintura, pero también podemos entender que, a través de desvíos retóricos como éste, el territorio de las disciplinas tradicionales se amplía con un sentido más permeable de las mismas. (Carrere & Saborit, 2000, p. 49)



Figura 1. “Le Grand Verre”, 1915-25. Marcel Duchamp. Fuente: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Estados Unidos)

Con estos movimientos se abandona en gran medida la idea de imitar los modelos y las formas aparentes de las cosas. Se instaura un rechazo a lo anterior, que será fuente ideal de la que beberán las diferentes tendencias del arte contemporáneo cuestionando así todas y cada una de las características que habían construido el arte de pintar durante siglos, como podían ser, la búsqueda de la belleza, la destreza, el material, el soporte o la pintura misma.

Al abandonar las técnicas de materialización de las obras, en favor de técnicas intelectivas de realización del objeto encontrado, abriendo vías una pintura “cuyos frutos no permiten hablar del medio pictórico o el medio escultórico con la misma decisión que hace un siglo” (Carrere & Saborit, 2000, p. 44)

Como una herencia ampliada del *collage* cubista, encontramos en los 60 las obras de Robert Rauschenberg, en lo que el mismo denominó *Ensamblage* y que, sin lugar a duda, vendrá a superar el territorio pictórico a partir de la intromisión de objetos externos a sus retóricas tradicionales. La conceptualización de la práctica pictórica será también una constante entre los pintores de los 60, pudiendo citar obras de autores como Yves Klein o Lucio Fontana.

Señala Donald Kuspit: “En la década de 1980, las dos principales posiciones artísticas eran el neoexpresionismo y el neoconceptualismo” (Kuspit, 1991, p. 134). Es aquí donde observamos una fuerte vuelta a las retóricas de la pintura tradicional, retomando del lienzo y la representación, pero sumando una ampliación de significados dada por artistas anteriores. Tras dos décadas de práctica conceptual imperante, el formato tradicional de la práctica pictórica se convirtió rápida e inesperadamente en un producto de primera calidad en un mercado de arte global en auge (Reiss, 1999, p. 178).

La figura y obra del artista neoexpresionista Julian Schnabel sirve como ejemplo de lo que consistió la práctica de este movimiento durante los ochenta, desde cuyas maneras de hacer podemos aprehender prácticas de un terreno ampliado. Citamos obras como *Spain* (Fig. 2) de 1986, propiedad de la colección Guggenheim Bilbao Museoa, de 333 x 580 x 23 cm. Pintura realizada al óleo sobre madera con platos de cerámica incrustada.



Figura 2. “Spain”, 1985. Julian Schnabel. Fuente: Guggenheim Bilbao Museoa

El neoconceptualismo de los 80, presentaba una oposición a las prácticas neoexpresionistas. Era así como “en el arte neoconceptualista está en juego el estatus del objeto, incluido el objeto de arte (...) (el arte neoconceptualista) presenta las mercancías como objetos de arte (...) en lo que Marcel Duchamp llamó 'forma asistida'” (Kuspit, 1991, p. 134).

Con esta afirmación, el crítico estadounidense se refiere a las prácticas de artistas como Jeff Koons y Haim Steinbach quienes, durante la década de los 80, presentarían obras basadas en grandes referencias hacia los ready-made de Duchamp y los objetos específicos de Donald Judd, partiendo de objetos comprados o encontrados, que incluirían dentro de vitrinas de exposición o sobre pedestales.

Estos autores, junto con toda una generación de pintores, abandonan su formación vinculada inicialmente a la práctica en el taller para acercarse a una nueva forma de arte que finalmente sería denominada como “arte de la instalación”. La práctica de la instalación fue “originalmente marginal, ya que se ejecutaba fuera de las principales salas de arte institucionales, criticando las reglas de mercado y las formas estructuradas de otras disciplinas como la pintura y la escultura”. (Titmarsh, 2012)

El arte de la instalación toma la especificidad del sitio como parte fundamental de su práctica, tomando consideración de las características físicas y aspectos sociopolíticos del lugar en el que se despliega la obra. Esta práctica, chocaba frontalmente con la forma tradicional de la pintura, que desde su producción en el caballete podría colgarse de cualquier pared del “cubo blanco”, sin guardar relación alguna con las características del contexto en el que se inserta.

El artista Allan Kaprow, dramatizará décadas antes sobre esta relación en lo que llamó *Collages de acción* y *Environment*, incorporando un acercamiento al contexto, el acto creativo y el espectador. Atendemos a “un vínculo con las tradiciones experimentales de la pintura y una preocupación por la acción y el hacer, más allá de las imágenes estáticas refinadas” (Titmarsh, 2012)

Como explica el propio artista Allan Kaprow en una entrevista recogida en el portal digital UbuWeb;

Mis collages de acción se hicieron más grandes e introduje luces intermitentes y trozos de materia más gruesos. Estas partes se proyectaban cada vez más desde la pared hacia la habitación e incluían cada vez más elementos audibles: sonidos de zumbadores, campanas, juguetes, etc. (UbuWeb, 2008).

Este nuevo devenir de la pintura presentará entre su discurso la herencia conceptual, formal y material de las décadas posteriores desde la vanguardia. Mencionan los autores, Alberto Carrere & Jos Saborit, al pensar sobre la pintura desde los 80 hasta el arte contemporáneo:

Hoy es necesario hablar de un territorio ampliado por nuevos procesos de elaboración y realización de la pintura, de la es-cultura, de la permeabilidad entre ambas y de la permeabilidad respecto de otros medios. Así encontraremos obras: Ajenas en gran medida al uso de recursos tradicionalmente escultóricos o pictóricos, que sin embargo forman parte, con todas sus consecuencias, de la tradición de las artes plásticas (...). Interdisciplinarias en cuanto a la utilización simultánea de recursos escultóricos o pictóricos. Interdisciplinarias respecto a otros medios de aprehensión de la realidad (...) (Carrere y Saborit, 2000, p. 44)

El arte de la instalación será de especial atención para teóricos del arte. Subrayamos la especial aportación de Rosalind E. Kraus en cuanto al pensamiento sobre la instalación, sus porques y sus dinámicas. La autora publica en 1979 el ensayo *La escultura en el campo expandido*. Aquí teoriza sobre la estética que jóvenes artistas del momento, andaban explorando y que cuya práctica iba directamente ligada al espacio. Kraus estudia obras de creadores tan consagrados en nuestros días como son Walter de María, Sol LeWitt o Robert Smithson.

La elasticidad del medio, terminología que usará la autora para referirse a la versatilidad de la práctica influenciada por los movimientos anteriores, conduce a una ampliación de las posibilidades expresivas y de discurso. Sin embargo:

La influencia de las teorías de la modernidad le impidieron pensar en una pintura que fuera más allá de su propio medio, una pintura que supusiera los imperativos formales de su disciplina. No era posible reclamar para la categoría pintura las nuevas experiencias artísticas de finales de los años sesenta y setenta (Fariña, 2009, p.84).

En el texto, la autora razonaba sobre la ruptura histórica que dio paso a la concepción de la escultura desde mediados de los 70. Fue también a partir del cuestionamiento y abandono de la tradición, cuando surgió la necesidad de proporcionar una fundamentación a este cambio sustancial en la concepción y significados.

Rosalind E. Kraus reflexiona en este ensayo desde una oposición a las clasificaciones binarias que regían el pensamiento occidental a través del enfrentamiento entre dicotomías. Así como la lógica inversa influida por el método estructuralista.

La autora concluye con un nuevo esquema que explica la disciplina donde se pone fin al sistema estático y binario, abriendo el campo a términos anteriormente prohibidos en la escultura, como paisaje y arquitectura, y articula nuevos ejes relacionales; paisaje/no paisaje, arquitectura/no arquitectura. Aunque este ensayo se centrara en entender las maneras de la nueva escultura, dejará la puerta abierta a un razonamiento similar en pintura:

La lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par arquitectura/paisaje, una serie que probablemente plantearía la oposición carácter único/reproductibilidad)” (Kraus, 1979, p. 73)

Posterior a su celebre ensayo *La escultura en el campo expandido*, Rosalind E. Kraus hará un acercamiento a la pintura que planteará de la mano del arte conceptual y el readymade con lo planteado como “condición post-medium” (Kraus, 1999, pág. 32). En esta condición “post-medium” el arte ya no está confinado por “las propiedades materiales de un objeto meramente físico como soporte” (Kraus, 1999, p. 27).

Sus posiciones aquí servirán para marco/contexto del que reflexionar, volviéndose referencial para entender los fenómenos de apertura e hibridación que se dan hasta nuestros días.

La artista e investigadora, Almudena Fernández Fariña, en 2010, será quien aporte en su tesis doctoral; *Lo que la pintura no es. La negación como afirmación del campo expandido de la pintura*, una aplicación de la estructuración expansiva que plantea Rosalind E. Kraus a los conceptos propios de la práctica pictórica.

Empleamos, como Kraus, la lógica estructuralista: la oposición de dos elementos que entre ellos mantengan una relación de contradicción. Un elemento serían las convenciones señaladas, su contradicción aquello que la pintura no es: -Las convenciones serían: el sustrato material [medio pictórico], la lógica espacial del cuadro [marco], la planitud [bidimensionalidad] y la estaticidad. Aquello que la pintura no es: sería lo que no contiene pintura, medio pictórico [no medio], lo que está fuera del marco/límite que acota la superficie [no marco], lo que tiene tres dimensiones [no bidimensionalidad], lo que tiene movimiento [no estaticidad]. Obtenemos cuatro binomios: -medio/no-medio -marco/no-marco -bidimensional/no-bidimensional -estaticidad/no estaticidad." (Fernández Fariña, 2010, p.5)

Estas relaciones, al igual que las desarrolladas por Kraus, surgen del pensar en el modo, manera o forma de realizar la pintura; sistematizada, organizada y estructurada. Son las diferentes formas de hacer y proceder que desarrollan los artistas para llegar a un resultado o fin determinado lo que nos permite pensar en estas relaciones de oposición. De este modo, estas pueden ser entendidas desde la práctica como métodos para la superación expansiva de la convicción tradicional.

Pueden inscribirse aquí aquellas metodologías expansivas de la pintura desde las primeras vanguardias históricas hasta nuestros días. La intrusión de objetos ajenos al medio, como el *collage*, se entendería desde el binomio medio/no medio. Los métodos de la pintura por los cuales se supera el espacio tradicional, desde el marco/no marco. Los métodos en los que la pintura vence la planitud de la bidimensionalidad para avanzar al cuerpo tridimensional de la pintura que interpelan al espectador se entiende desde la relación bidimensionalidad/no bidimensionalidad. Finalmente, encontraríamos el cuestionamiento de la estaticidad tradicional de la pintura, hablando de la hibridación con medios tecnológicos de la imagen en movimiento en la relación estaticidad/no estaticidad.

CONCLUSIONES

Vislumbramos del análisis anterior un posible eje cronológico e hitos en cuanto acontecimientos en la práctica de la pintura, relacionada con su ampliación formal y conceptual, que han posibilitado el desarrollo de formas expandidas de pintura y el pensamiento sobre un terreno ampliado de la pintura.

En 1839, con el surgir de la tecnología fotográfica, dará inicio un revulsivo para la práctica de la pintura, que desligará a la pintura de su capacidad para la representación inaugurando así un desarrollo en el pensamiento sobre la disciplina, ampliando el marco retórico que la componía. Es así que, durante las primeras décadas del siglo XX, será el cubismo, en las figuras de Picasso en 1912, con obras tales como *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) las que comiencen a experimentar indagando sobre posibles materiales extrapictóricos, por medio del *collage*. El movimiento dadaísta, enfatizando la figura de Marcel Duchamp, instaurará el *ready-made* en el arte posterior, así como el pensamiento sobre los objetos, como objeto del arte mismo. *Le Grand Verre* (1912 – 1923), supone el fin del marco en la pintura y la apertura de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad del hacer pictórico. Suprematismo y constructivismo ruso entre 1913 y 1923, encargando en figuras tales como Zaccaria Kniazevich Malevich y El Lissitzky, en obras como *Cuadro Negro* (Malevich, 1913 – 15) y *Prounenraum* (El Lissitzky, 1923) cuestionarán la idea de espacio pictórico y representación en el plano.

Esta influencia se hará especialmente notoria en los años 60, donde subrayamos la acción de diversos artistas que trascenderán y ampliarán la herencia de la primera década del siglo XX, como Robert Rauschenberg, Ives Klein, o Lucio Fontana. Continuarán ampliando las relaciones entre lo pictórico y extrapictórico, con obras como *Monograma* (Robert Rauschenberg, 1959), el pensamiento entorno a la práctica de la pintura, la gestualidad o demás elementos del hacer pictórico con obras como las que componen la *Serie antropometrías* de Ives Klein en 1960 y el cuestionamiento más rotundo del espacio pictórico y la acción en obras como *Concetto spaziale* (Lucio Fontana, 1959).

Durante los 80, con el surgir del arte de la instalación y los movimientos neoexpresionismo y neoconceptual, capacitarán la acción de artistas que, asumiendo el contexto anterior y partiendo de la tradición de la pintura como base, trascenderán la propia disciplina incorporando a una misma obra la presencia de objetos extrapictóricos, el fin de las delimitaciones del marco, el acercamiento a la tridimensionalidad de las formas pictóricas y el pintar como pensamiento sobre pintura. Estas cuestiones tomarán forma y relación en un mismo espacio, donde el espectador como elemento de la pintura también será parte.

A este tipo de práctica de la pintura en su terreno ampliado, será a lo que llamemos en nuestra en su teorización “pintura expandida”. En esto enmarcamos autores como desde los 90 hasta nuestros días: Guillaume Bijl, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis, Wolfgang Laib, Meg Cranston, Ange Leccia, Mike Kelley, Jessica Stockholder, Katharina Grosse, Richard Tuttle, Franz Erhard Walther, Angela de la Cruz, Carlos Bunga, Guillermo Mora, etc.



Figura 3. “It Wasn’t Us”, 2020. Katharina Grosse. Fuente: Museum für Gegenwart Berlin

Desde las primeras décadas del siglo XX, hemos atendido a una constante reinención de lo que es pintura y pintar, instaurándose en nuestra actualidad como un medio de pensamiento apartado de la finalidad autoritaria de la representación. La pintura actual, es un terreno de experimentación constante. Su práctica se ha convertido en un terreno poroso donde las filtraciones entre disciplinas y saberes artísticos forman parte de la dinámica instaurada en la práctica del arte actual.

Sin embargo, la práctica de la pintura en su formato convencional continúa estando vigente. La pintura ha sufrido múltiples transformaciones y su sentido ha evolucionado a lo largo de los siglos. Estaríamos atendiendo a una transformación más de las formas de hacer pintura, que recoge una herencia iniciada en las primeras décadas del siglo XX, junto a una energía de transgresión y ruptura con lo anterior.

El hablar de fórmulas expandidas de la pintura no contradice ni plantea una oposición ante la creación actual de pinturas que conserven entre sus retóricas los elementos tradicionales de la misma. Por lo tanto, hacemos referencia así, o una idea de pintura plural en nuestra actualidad. No encontramos una única idea de pintura, manera de hacer o entender esta, sino que atendemos a la convivencia de múltiples formas que coexisten en el mercado actual del arte, los círculos institucionales y las tendencias.

El estudio y afirmación de un territorio ampliado de la pintura, nos capacita para hablar de una nueva “área” para la creación de la pintura. Lo mismo que supuso instaurar el arte de la instalación como forma artística, el producir pintura más allá de la tradición de esta y con el contexto anteriormente estudiado, nos posibilita el estudio de esta sección que se enmarca entre las formas del arte contemporáneo.

FUENTES REFERENCIALES

- Barro, D. (2015). La pintura, lo pictórico y otra vez la pintura. En A.F. Fariña (Ed.), *Arte + Pintura* (pp. 51-62). Consejo de Cultura Gallega.
- Chan-Magomedov, S.O. (1990). *Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional y los Prounen. El Lissitzky, 1890-1941: Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Fundación Caja de Pensiones.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- Fariña, A.F. (2009). *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Diputación de Pontevedra.

- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Ediciones Siruela.
- Guasch, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Alianza.
- Ingo, F.W. (2005). *El arte del Siglo XX*. Taschen.
- Krauss, R. E. (1979). *La escultura en el campo expandido*. October.
- Krauss, R. E. (2010.). *Inventario perpetuo*. MIT Press.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.
- Malevich, K. (1920). *Suprematizm*. UNOVIS.
- Museum of modern Art (MOMA). (26 de enero de 2022). *Robert Rauschenberg with Willem de Kooning and Jasper Johns. Erased de Kooning Drawing, 1953*. <https://www.moma.org/audio/playlist/40/642>
- Perniola, M., (2016). *El arte expandido*. Casimiro Libros.
- Reiss, J.H. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. MIT.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, Artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones Serbal.
- Tarabukin, N. (1977). *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Gustavo Gili.