



Escena de *Los Simpson* (10x19)

LAS INVASIONES BÁRBARAS DAVID TORRELLA

«¡Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo!»

Charles Baudelaire

«The illusion has become real. And the more real it becomes, the more desperate they want it.»

Gordon Gekko

«¡¿Has pagado cinco millones de pesetas por esta mierda?!»

Yasmina Reza

I

En un artículo de Nicholas Cullinan aparecido en *The Burlington Magazine*, el autor se hacía eco de un viaje que Richard Rauschenberg y Cy Twombly hicieron a Europa en 1952. Además de para ver en persona todo el patrimonio artístico y cultural que las calles e instituciones de ciudades como Sicilia o Venecia ofrecían, Cullinan explicaba que el viaje sirvió a los dos artistas para desarrollar algunas piezas propias que luego expondrían sin demasiado éxito de crítica o público en Roma y Florencia.

Cullinan destacaba que, mientras el elegante y curioso Twombly dedicó toda su estancia en el viejo continente a deambular por museos, galerías y miradores, el más iconoclasta e intuitivo Rauschenberg se aplicó básicamente a capturar instantáneas de aquellos objetos curiosos y de poco valor que se iba encontrando en los antiguos mercados y bazares:

Rather than focusing on Rome's many photogenic sights, Rauschenberg's second-hand Rolleiflex instead captured an array of quotidian objects from the city's flea markets, including detritus such as shoes, wheels and automobile and bicycle parts, as well as various fabrics that were similar to those that were later to be incorporated into his 'Combines'. The images taken in the autumn of 1952 by Rauschenberg are supplemented by Twombly's letters, which attest to an equally deep, but markedly different, engagement with their surroundings for both artists, and

provide a fascinating composite portrait of their travels and working methods 1 (CULLINAN, 2008: 463)

Twombly, que encaró su encuentro con el arte europeo de forma entusiasta y respetuosa, intentó incorporar en su trabajo toda la influencia recibida durante el viaje de forma progresiva. Rauschenberg, en cambio, que inmediatamente se puso a documentar con su cámara fotográfica los encuentros que iba teniendo con el paisaje y cultura italianas, parecía estar más interesado en distanciarse de dicha influencia y desarrollar un lenguaje propio en el que, lejos de la ampulosidad renacentista, ya se pudieran rastrear algunas de sus más recurrentes obsesiones, a saber: una actitud sistemáticamente irreverente con la tradición y un interés por todo aquel material de desecho que generarían las sociedades capitalistas avanzadas.

La displicencia con la que Rauschenberg deambuló por el paisaje y el legado cultural europeo y, más concretamente, la actitud condescendiente hacia su compañero de viaje, parecía ir en aumento conforme se alargaba su estancia en tierras italianas:

We went to Rome. It was good and interesting for about two weeks. Then Cy started collecting antiques. He discovered a little flea market, not the flea market outside of town, but one in a little Piazza del something or other. Anyway, the farmers would bring in Etruscan things and occasionally a marble bust 2 (CULLINAN, 2008: 464)

Si el interés de Twombly derivó en encontrar y adquirir antigüedades (vestigios de una cultura que miraba más hacia su pasado que hacia su futuro), el de Rauschenberg se orientó hacia el detrito (que habría generado esa misma cultura). Mientras que en Europa era frecuente encontrar todos aquellos objetos perdidos en mercadillos de segunda mano, en Estados Unidos (y quizás ahí radicaba la obsesión de Rauschenberg; luego volveremos sobre esa idea) abarrotaba los garajes y almacenes domésticos de gran parte de la población, que abocaba ahí los desechos de una sociedad de consumo poco dada a la sobriedad y el reciclaje.

El distanciamiento que ambos artistas fueron experimentando progresivamente en lo referente a sus experiencias vitales y artísticas les llevó a abandonar anticipadamente la aventura europea y trasladarse a Marruecos. Decisión que, según apunta Cullinan, resultaría decisiva para los dos:

Twombly's time in North Africa certainly seems to have marked a turning point in his work, as he followed in the footsteps of other artists including Delacroix, Klee and Matisse, who had also been profoundly influenced by their experiences there. (...) North Africa also inspired Rauschenberg to experiment, moving away from the photographs he had been taking for the last few months, (...) and he instead began making collages and 'primitive' constructions from bones, hair, feathers, scraps of fabric, stones, sticks and shells, bound together by lengths of rope or string 3 (CULLINAN, 2008: 465)

Si durante su desvío hacia África, Twombly se verá cada vez más imbuido por la tradición artística europea (muchos de sus artistas de referencia también habían visitado aquellas tierras), Rauschenberg, como se desprende de la cita anterior, empezará a dar forma a sus posteriores "combines" que tanta fama le reportarán. Mezcla de instalación, pintura y escultura, estos "combines" seminales serán presentados por primera vez en la Galleria dell'Obelisco de Roma con motivo de una exposición compartida con su compañero de viaje. Una segunda exposición en Florencia en la Galleria d'Arte Contemporanea seguirá a esta primera con un balance global más bien pobre: ninguna pieza vendida y alguna que otra crítica negativa. Apunta Cullinan que un incluso crítico florentino sugerirá a Rauschenberg que tire todo aquel desastre al río Arno, cosa que el propio artista se encargará de realizar unos días después, deshaciéndose de esta manera de todo el lastre acumulado durante el viaje y preparándose así para afrontar su definitivo regreso a Estados Unidos.

II

El artículo de Nicholas Cullinan que acabamos de glosar se basa, creemos, en una premisa muy clara: presentar a Robert Rauschenberg, en contraste con Cy Twombly, como el prototipo de artista que encarnaría la emancipación total del arte norteamericano respecto a sus raíces europeas. Hecho que según el crítico señalaría “*the ascendancy in the art world of America over Europe*”⁴ (CULLINAN, 2008: 467).

Una tendencia que se había iniciado al estallar la Segunda Guerra Mundial al trasladarse de París a Nueva York el epicentro de la producción artística mundial y que se había acelerado con la eclosión del Expresionismo Abstracto (un tipo de vanguardia propiamente norteamericana) y todo el aparato crítico e institucional que le daría su apoyo, llegaba finalmente a su cenit con el Neodadaísmo de Robert Rauschenberg y el posterior Pop Art de los Warhol, Hamilton, Basquiat, etc.

Hablar de Robert Rauschenberg como de un artista paradigmático dentro del arte que emerge a partir de los años 50 en Estados Unidos es un lugar común en la obra crítica dedicada al pintor de Texas. El propio Rauschenberg jugará muchas veces la carta de la originalidad y la iconoclastia, presentándose a sí mismo como pionero de algunas de las tendencias que cambiarían por completo el rostro del ámbito artístico mundial. En una entrevista para *The New York Review* Rauschenberg confesaba:

He sido influido, y mucho, por la pintura; pero si he evitado expresarlo ha sido a causa de la tendencia generalizada, hasta fecha reciente, a creer que el arte existe en el seno del arte. Siempre que surgía la oportunidad he intentado corregir esa idea, demostrar que el arte es sólo una parte... uno de los elementos con los que vivimos (HUNTER, 2006: 133)

Si Rauschenberg apelaba aquí a la innata curiosidad que debía tener todo artista y a la desacralización del arte (como institución) como paso lógico para poder llegar a colmar dicha curiosidad, más adelante, en la misma entrevista, el texano nos daba pistas acerca del tipo de artista que le interesaba y sobre qué líneas maestras habría que seguir para poder entender los mecanismos creativos que operaban en la neovanguardia postbélica:

A mi juicio, si se quiere hacer una generalización, existen dos clases de artistas. Hay un grupo que trabaja independientemente, obedeciendo a sus propios instintos e impulsos; la obra se convierte en un producto, o en testigo, o bien en la prueba de un compromiso y una curiosidad personales. Casi se podría decir que el arte, ya sea la pintura, la música o cualquier otro, son los restos de una actividad. La actividad es el factor que más me interesa. Prácticamente todo lo que he hecho ha sido para ver qué ocurriría si actuase de esta manera en vez de aquélla (HUNTER, 2006: 134)

Si bien Rauschenberg no especifica cuál sería el segundo grupo de artistas del que hablaba, es fácil imaginar por sus declaraciones que sería aquel que, esclavo de la tradición, es consciente en todo momento de su lugar dentro del ecosistema artístico y ve el arte como una actividad dentro (y solo dentro) del seno del arte. La independencia, y esa es la idea que más nos interesaría resaltar, le vendría dada al creador por su actividad, entendida ésta como un trabajo sobre los materiales guiado por la intuición y la curiosidad.

El artista tendría que desterrar aquí la racionalidad más propia del crítico o del historiador del arte y dedicarse exclusivamente al trabajo de la forma. Incluso los sentimientos tendrían que estar apaciguados en pos de un acercamiento curioso e irracional que buscara lo original y lo chocante:

Hasta hoy, he tenido la suerte de descubrir siempre la existencia de una nueva curiosidad que también iba alimentándose y cobrando cuerpo mientras trabajaba en otra cosa. Cuando tomo la suficiente perspectiva puedo discernir algunas razones lógicas, pero jamás lo hago en el momento de ejecutar la obra (HUNTER, 2006: 134)

Más adelante, preguntado por su *White Painting* de 1951 Rauschenberg comentaba:

(...) Solo me pareció una actividad interesante. Era consciente del hecho que estaba adoptando una posición extrema; pero quería comprobar por mí mismo si salía algo digno de contemplarse. No lo hice como un gesto extremista racional. (...) Podríamos especular sobre si la cuestión era interesante o no; pero seguramente desperdiciaríamos años enteros argumentando. Lo único que tenía que hacer era pintar una muestra y preguntarme: “¿Me gusta?”, “¿Hay algo que decir al respecto?”, “¿Posee este objeto una auténtica presencia?”, “¿Importa realmente que ahora haya adquirido un tono azulado porque es media tarde? Esta mañana era totalmente blanco”, “¿Se extrae de aquí una experiencia positiva?”. Para mí, la respuesta era “sí”. Nadie ha comprado ninguno; sin embargo, esos cuadros continúan pareciéndome muy sólidos. Los calificaría de cualquier cosa excepto de gesto ultramoderno. Un gesto lleva implícito negar la existencia del objeto físico. De haber sido así, no habría tenido la necesidad de hacerlos. Habrían quedado tan sólo en una idea (HUNTER, 2006: 134)

Al negar la vigencia del “gesto artístico” (tan propio en las vanguardias europeas de los años veinte) y desligarlo de sus resultados materiales, Rauschenberg nos decía que el impulso artístico tenía su origen en un problema de tipo práctico. No hacía falta apelar a la ejemplaridad o a la ética implícita en cada acto de creación ni a la expresión de una interioridad que tendiera a la universalización transformada en obra (maestra). Para Rauschenberg solo cabía un acercamiento posible a la actividad artística, el trabajo sobre lo material:

(...) Si hacías algo donde afloraba una idea, especialmente en esos años en los que el acto de pintar se consideraba una pura expresión personal, se daba por supuesto que la obra pictórica era una extensión expresionista e individual del hombre. Hoy en día, el clima ha variado. Ahora en Estados Unidos tenemos una historia del arte propia, y me temo que, desgraciadamente, va a ocurrir más o menos lo mismo que en Europa. (HUNTER, 2006: 138)

Se llega así, con la neovanguardia estadounidense, a un punto donde “el contenido de la obra de arte, su “mensaje”, cede ante el aspecto formal, que se diferencia como lo estético en sentido estricto” (BÜRGER, 2009: 28). Este cambio de paradigma en el estatus artístico que empieza a “mediados del siglo XIX, después de la consolidación del dominio político de la burguesía” (BÜRGER, 2009: 27) llega con Rauschenberg a un grado máximo de articulación. El trabajo sobre la forma que tanto obsesionaba al pintor de Texas le garantizaría un alto grado de independencia como creador. Por bien que ésta vendría con un alto coste: la domesticación de su “mensaje” y una cierta irrelevancia a nivel teórico y metodológico.

III

Siguiendo al crítico Arthur C. Danto podríamos decir que el programa estético de Rauschenberg se resumía en: “Coge un objeto. Añádele algo. Añádele algo más” (DANTO, 2003: 320). Para Danto, “la idea de expandir el vocabulario del arte, especialmente la escultura, hasta incluir los materiales más vulgares estaba realmente en el aire en la época de los Combinados” (DANTO, 2003: 320). Aquellos “combines” iniciales que Rauschenberg habría realizado en África llegarían a un alto grado de refinamiento y sofisticación durante la segunda mitad de la década de los cincuenta (su célebre *Monogram* dataría entre 1955-59). Tanto es así que Danto vería en ellos algo incontestablemente familiar y americano:

Imagino que todo lo que hay en uno de los Combinados de Rauschenberg (...) puede encontrarse en un garaje familiar. El garaje es el lugar de los objetos desechados pero (todavía) no eliminados definitivamente, que no son para vender sino que aún poseen la suficiente integridad originaria como para -¿quién sabe?- tenerlos a mano (DANTO, 2003: 321)

A ojos de Danto, Rauschenberg no solo ampliaba el abanico de objetos susceptibles de ser ensamblados dando a los “seres derrotados una nueva dignidad convirtiéndolos en arte” (DANTO, 2003: 321), sino que

también tematizaba la superación de la vanguardia histórica en ese “hacerle o añadirle algo más al objeto”. El Neodadaísmo representaba además “una nueva actitud de imparcialidad e indiferencia ante ideologías políticas rivales (...). (...) Rauschenberg, Jasper Johns y otros jóvenes artistas en música, baile y teatro, así como en las artes plásticas, decidieron abrazar el espíritu iconoclasta de Marcel Duchamp y ayudar a liberarlas de la pesada mano de la generación anterior de pintores abstractos, y esta decisión los llevó a adoptar una visión más actual, en consonancia con el mundo de la posguerra” (HUNTER, 2006: 10).

La propuesta de Danto llevaría implícita, según nuestro criterio, una crítica a la supuesta expresividad o interioridad que debiera fluir de y hacia la actividad artística y, en consecuencia, de y hacia la obra. Se estaría apuntando aquí directamente al Expresionismo Abstracto, que representaba la corriente dominante inmediatamente anterior en los circuitos artísticos norteamericanos.

Jackson Pollock encumbrado por el influyente crítico Clement Greenberg se establecía como la figura más importante del arte estadounidense de las primeras décadas del siglo XX. Greenberg veía en Pollock a un artista genuinamente norteamericano con capacidad para eclipsar a los grandes maestros europeos del momento. Preguntándose por el estatuto de la pintura justo después del final de la Segunda Guerra Mundial el crítico concluía que:

(...) La pintura continúa elaborando su modernidad con un impulso sin trabas, porque aún tiene ante sí un camino relativamente largo que recorrer antes de verse reducida a su esencia viable. Otro síntoma de esta misma situación es probablemente el que París haya perdido su monopolio sobre el destino de la pintura. En los últimos años, nadie ha atacado más directa y sostenidamente esas convenciones desechables que un grupo de artistas que se dieron a conocer en Nueva York durante la guerra y en los años inmediatamente posteriores. Etiquetados con diversos calificativos –“expresionismo abstracto”, “pintura de acción” e incluso “impresionismo abstracto”-, sus obras constituyen la primera manifestación del arte norteamericano que levantó en su país una protesta firme y consiguió de Europa una atención seria, influyendo allí en una parte importante de su vanguardia, aunque fuese más deplorada que elogiada (GREENBERG, 2002: 236)

Quedaba patente pues, que Pollock no se había podido deshacer todavía de una tradición de la que era heredero, siendo el Expresionismo Abstracto una corriente que se basaba en abocar literalmente al lienzo el mundo interior del artista, siguiendo una actitud muy propia de gran parte del arte moderno europeo. Rauschenberg, en cambio, representaba la independencia absoluta respecto a la tradición y a Europa. Un hecho que si bien ya era evidente a nivel económico y social después de la Segunda Guerra Mundial con el asentamiento de Estados Unidos como primera potencia mundial, aún no tenía su contrapartida en el ámbito cultural y artístico:

En la autoconfesión y autoconfusión del expresionismo abstracto había algo -como si el hombre y la obra fueran lo mismo- que siempre me desanimaba porque en aquel tiempo mi interés iba en la dirección opuesta. Era todo un lenguaje que yo nunca podría utilizar para mí mismo; giraba en torno a palabras como 'torturado', 'lucha', 'dolor'... Nunca pude ver tales conflictos en los materiales y supe que eso tenía que estar en la actitud del pintor. (...) Yo acostumbraba a pensar en el 'aullido' de Allen Ginsberg delante de una triste taza de café. (...) Yo había bebido café frío y café caliente, café bueno y café horrible. Pero nunca había tenido una triste taza de café (HUNTER, 2006: 36)

IV

En el primer apartado de este artículo, contraponíamos, siguiendo el artículo de Nicholas Cullinan, la actitud respetuosa que guiaba la mirada de Cy Twombly en los mercadillos de antigüedades italianas con la más pedestre de Robert Rauschenberg, interesada en localizar objetos viejos y usados. En paralelo, Charlie Rose, a propósito de una entrevista que el popular entrevistador estadounidense le hizo a

Rauschenberg en 1998, contaba a la audiencia el extraño intercambio de impresiones que había tenido con el artista camino del plató al pasar al lado de un contenedor. El diálogo iba más o menos así:

—*Charlie Rose: I look at this and I see TV equipment and you look at this and you see art.*
—*Robert Rauschenberg: No, I see the beginning of art* 5.

En el capítulo “Mom and Pop Art” de Los Simpsons, Homer acababa accidentalmente convertido en *enfant terrible* del arte contemporáneo. La curiosa metamorfosis que le llevaba de desastroso cabeza de familia a artista visionario empezaba cuando nuestro héroe se encaprichaba de una barbacoa. Al intentar ensamblar la estructura e instalarla en el jardín (la cosa no era tan fácil como parecía en el anuncio), se producía la tragedia y la lustrosa barbacoa resultaba en un amasijo de ladrillos, hierro y cemento que, casualidades del destino, acababa estrellándose contra el coche de una reputada galerista.

“*Your husband's work is what we call outsider art. It could be by a mental patient or a hillbilly or a chimpanzee*” 6 le decía ésta a una Marge que, con una visión del arte encorsetada entre el Realismo y las primeras vanguardias, aparentaba no entender nada: “*I don't know, I studied art for years but I just don't get this*” 7.

Aunque el título haga referencia al Pop Art, es fácil adivinar que lo que se estaba caricaturizando en Los Simpsons era por un lado, el arrebatado casi místico de los genios creadores (que tanto gustan en Hollywood) y el mal llamado azar con el que el propio Homer acabaría “encontrando” una obra de arte. Un azar que, tanto en su proceder como en su resultado, tanto recordaría a los “combines” de Robert Rauschenberg. Homer, desesperado y al borde de la locura, al no poder organizar las tan esperadas barbacoas habría dado con la fórmula mágica que le permitiría, por contrapartida, conquistar el indulgente mercado artístico.

Los Simpsons barrían así con dos de las visiones que más han penetrado en el imaginario artístico contemporáneo: la del genio creativo que compone sus obras “poseído” por fuerzas que escapan a nuestra razón y la del “artista azaroso” que, de forma irresponsable, da con una obra maestra.

Ambos enfoques harían referencia a las dos corrientes artísticas que desde la crítica institucional se habrían intentado presentar, según hemos ido resiguiendo en este artículo, como genuinamente americanas, a saber: el expresionismo abstracto de Pollock, Motherwell y Willem de Kooning y el Neodadaísmo de Rauschenberg, Kline y Yoko Ono.

Cada corriente habría resultado en un intento de encontrar un horizonte interpretativo propio que legitimara su producción artística. Greenberg en el caso del Expresionismo Abstracto y Danto en el caso de la neovanguardia serían dos de los ejemplos más notorios. En concreto, en el caso que nos ocupa, Danto señalaba, como ya hemos comentado, que el paso de la vanguardia histórica a la neovanguardia se basaba en “añadirle algo más al objeto”.

Según nuestro criterio, este intento de Danto de encontrar un nuevo modelo interpretativo sería insuficiente porque: ¿quién podría reseguir el camino que va del primer paso (o primera añadidura) al segundo (o segunda añadidura)? Y, poniendo el caso de que esto fuera posible, ¿es realmente un cambio paradigmático que sirva para entender en qué difieren una de otra?

Respondiendo a esta última pregunta, nosotros diremos que no y que, siguiendo a Peter Bürger, mucho más interesante sería hablar aquí de un abandono total del afán transformador que guiaba la primera Vanguardia y del establecimiento del Neodadaísmo como una suerte de hermano gemelo institucionalizado de la primera en el que no encontraríamos ya sus características más esenciales; esto es: la crítica a la incomunicación, a la alienación y a las formas de representación tradicionales y la intención implícita (no conseguida) de destruir el arte o si más no de hacerlo llegar a un callejón sin salida:

El concepto de movimientos históricos de vanguardia se distingue de todos los intentos neovanguardistas europeos de los años '50 y '60. Pese a que los objetivos que se plantearon las neovanguardias fueron, en parte, los mismos que los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de que el arte regrese a la praxis cotidiana no tiene asidero en la sociedad actual, luego de que fracasaran los movimientos históricos de vanguardia. Cuando hoy un artista coloca una estufa en un museo, no tiene la misma intensidad de protesta que los *ready mades* de Duchamp. Por el contrario, mientras el *urinoir* de Duchamp sacude la institución arte (con sus formas específicas de organización, como el museo y las exposiciones), el artista que exhibe una estufa reclama para sí el carácter de “obra” que desea entrar en el museo. En este caso, la protesta vanguardista se volvió su contrario (BÜRGER, 2009: 24)

Lo que Bürger diagnostica para la neovanguardia europea, siendo perfectamente extrapolable a la neovanguardia norteamericana y a la obra de Rauschenberg, daría lugar a una posible ironía final que tan bien casaría con la imagen que Danto proponía a propósito de los garajes: la neovanguardia, despojada de todo contenido autocrítico, aislada en su desprecio hacia “el mensaje” artístico, acaba realizando el sueño (en el seno del Capitalismo tardío) de tipos que como Gordon Gekko, en la cita que encabezaba este artículo, quieren vendernos basura a precio de oro. La ilusión, al final, se ha hecho real.

Barcelona, 18 de diciembre de 2016

NOTAS

1 Más que centrarse en las muchas vistas fotogénicas de Roma, la Rolleiflex de segunda mano de Rauschenberg capturó todo un abanico de objetos cotidianos de los mercadillos, incluido detrito como zapatos, ruedas y piezas de automóviles y bicicletas, así como tejidos diversos similares a aquellos que luego incorporaría en sus ‘combines’. Las imágenes tomadas en otoño de 1952 por Rauschenberg complementan las cartas de Twombly, que atestiguan un igualmente profundo, pero marcadamente diferente, compromiso con los alrededores de ambos artistas, y proporcionan un fascinante retrato compuesto de sus viajes y métodos de trabajo.

2 Fuimos a Roma. Fue provechoso e interesante durante dos semanas. Luego Cy empezó a coleccionar antigüedades. Descubrió un mercadillo, no el mercadillo de las afueras de la ciudad, sino uno en una pequeña Piazza del algo o algo así. En todo caso, los agricultores traían objetos etruscos y ocasionalmente algún busto de mármol.

3 El tiempo que pasó Twombly en el norte de África parece ciertamente haber marcado un punto de inflexión en su trabajo, siguiendo los pasos de otros artistas como Delacroix, Klee o Matisse, que también estuvieron profundamente influenciados por sus experiencias allí. (...) El norte de África también inspiró a

Rauschenberg a experimentar, alejándose de las fotografías que había estado haciendo durante los últimos meses, (...) y por contrapartida empezó a hacer collages y construcciones 'primitivas' con huesos, pelo, plumas, pedazos de tela, piedras, palos y conchas, unidos entre sí por tramos de cordel o cuerda.

4 La ascendencia en el mundo artístico de América sobre Europa.

5 —Charlie Rose: Miro esto y veo un equipo de televisión y tú miras esto y ves arte.

—Robert Rauschenberg: No, veo el inicio del arte.

6 El trabajo de su marido es lo que llamamos arte marginal. Lo podría haber hecho un desequilibrado mental, un paleta o un chimpancé.

7 No sé, estudié arte durante años pero esto no lo pilló.

BIBLIOGRAFÍA

Bürger, Peter (2009) *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Cullinan, Nicholas (2008) "Double Exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday". *The Burlington Magazine*, Vol. 150, No. 1264, *American Art and Architecture*, pp. 460-470, 2008.

Danto, Arthur C. (2003) *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural*. Traducción de Gerard Vilar. Barcelona: Paidós.

Greenberg, Clement (2002) *Arte y cultura: ensayos críticos*. Traducción de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Madrid: Paidós.

Hunter, Sam (2006) *Robert Rauschenberg: Obras, escritos y entrevistas*. Traducción de Ramón Íbero y Marta Pérez Sánchez. Barcelona: Ediciones Polígrafa.