

DAVID SALLE: FRAGMENTOS DE TIEMPO Y ESPACIO

Juanita Vergara (Chile)

Egresada de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

juanita59@gmail.com

Resumen

A través de la obra del artista estadounidense David Salle (1952) exploraremos algunas ideas que gravitan en torno a la llamada posmodernidad. Especialmente, nos referiremos a los cambios en la forma de representar el tiempo y el espacio, y cómo éstos se materializan en la obra del artista. Operaciones formales como el montaje y la fragmentación, permiten a Salle romper los límites entre alta y baja cultura, entre consciente e inconsciente vinculando imágenes aparentemente inconexas y haciéndolas convivir en un mismo plano de significación. Esta comunicación entre espacios diversos abre la interpretación de la obra, invitando a participar de un diálogo cambiante y multiplicativo en que el presente se vive con gran intensidad estimulando la reflexión sobre la experiencia de la vida posmoderna.

Palabras clave: espacio, tiempo, imagen, fragmentación, montaje, posmodernidad.

Abstract

The work of American artist David Salle (1952) enables us to experience an exploration of what has been termed “postmodernism.” The focus is specifically on how time and space representation have changed and their materialization in this artist’s body of work. Formal operations such as montage and fragmentation allow Salle to break the divisions between high and low culture, conscious and unconscious, thus linking seemingly disconnected images and making them coexist on a single shade of meaning. This communication among diverse spheres stirs interpretation of the work in the viewers and invites them to take part in a shifting, multiplicative dialog in which the present is intensely experienced, thus stimulating reflection on the experience of postmodern life.

Key words: space, time, image, fragmentation, montage, postmodernism.

Reseña del artista

David Salle nace en 1952, al sur de Estados Unidos en la ciudad de Oklahoma. Estudia en el *California Institute of the Arts* de Los Ángeles (Cal Arts), institución dedicada a las artes visuales y del espectáculo (danza, teatro, cine y video). Esta escuela promovía una enseñanza sustentada en discursos teóricos comprometidos en asuntos de género, formando artistas con gran capacidad crítica y reflexiva capaces de influir más allá del campo del arte. En este instituto Salle fue alumno del artista conceptual John Baldessari (Fig. 1 y 2), quien ejerció una gran influencia entre las nuevas generaciones de artistas-fotógrafos y pintores de fines de los 70. Éste fue quien lo instruyó en la capacidad narrativa de las imágenes y el poder asociativo del lenguaje. Entrevistado por Salle, quien lo considera su amigo y mentor, Baldessari señala que desde siempre se sintió atraído por el tema del lenguaje, explicando que si la definición corriente de la palabra “cuadro” es: trazos de pintura sobre un lienzo, ¿por qué no sustituir la pintura por palabras sobre un lienzo? (Salle, 2013).

Al terminar sus estudios, Salle se traslada a Nueva York donde se encuentra con un escenario dominado por dos tendencias artísticas, ambas tienen en común el gusto por el tema de la imagen que la vanguardia de origen conceptual había desterrado. Estas corrientes, según explica Anna María Guasch (2000), se dividen en *Apropiacionistas*, artistas que partiendo de una crítica a la representación incorporan un lenguaje basado en la teoría de la imagen y abren el arte a los medios de comunicación; y los *Neoexpresionistas*, que se desarrollan en paralelo

a los nuevos expresionistas alemanes y a la transvanguardia italiana. A Salle se le ubica en esta última línea, aunque encontramos en su trabajo elementos del *Apropiacionismo*, el *Bad Painting*, el *Simulacionismo* y la *New Image Painting*. El artista, adscribiéndose a las tendencias posestructuralistas emergentes, presenta una descarada muestra de eclecticismo pictórico, usando imágenes en una mezcla inusual de estilos y técnicas provenientes del cine, el video, la pornografía, los comics, la moda, el diseño y el Pop. Una poética que se abastece de la multiplicidad de imágenes existentes en el mundo y que plantea que no es necesario crear nuevas representaciones, sólo basta con hacer una selección de figuras ya existentes y proyectarlas sobre una tela neutra para generar un diálogo entre ellas y abrirlas a nuevos significados.

Un acontecimiento relevante en el arte de este período, que también impactará la obra de Salle, es la exposición *Pictures*, organizada por el crítico Douglas Crimp en *Artist Space* a fines de los setenta. Esta exhibición generó un ámbito de experimentación y debate, levantando temas como la crisis del SIDA, las políticas de identidad, la imagen postmoderna y la crítica a la institución del arte. Esta muestra hizo emerger artistas desconocidos, especialmente jóvenes que tenían un nuevo sentido de la representación (Fig. 3 y 4). El teórico generó una provocativa discusión en base a temas como la autoría y la autenticidad de la obra de arte, tan centrales en la estética moderna, incorporando a la exhibición artistas que trabajaban en base a imágenes “apropiadas”, usadas de manera superpuesta. Estas figuras, al igual que los afiches publicitarios pegados en la vía pública, dejaban entrever restos y huellas de imágenes anteriores, creando nuevas estructuras de significación. El concepto de *imagen* promovido por Crimp buscaba demostrar que ésta trascendía cualquier medio; su mensaje podía ser transmitido del mismo modo desde las páginas de una revista, un libro, un cartel publicitario o desde las distintas formas usadas por los *mass media*.

Contexto epocal, cambios en la forma de entender el tiempo y el espacio

Ampliando la mirada al contexto económico y cultural de la época, es importante tener en cuenta que esta visión fragmentaria y desestructurada que visibiliza la obra de Salle se corresponde al período de consolidación de la posmodernidad. Época que representa un nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional que opera en el mundo –según lo postulado por el teórico Fredric Jameson (1990)– desde 1940, a razón de la producción de artefactos mecánicos electrónicos y nucleares.

En este estado de cosas, el avance tecnológico posibilitó la acumulación del capital financiero manejado virtualmente a escala global, dando origen al llamado capitalismo multinacional. Según Jameson, una consecuencia de



Fig. nº1: John Baldessari, *Commissioned Painting: A Painting by George Walker*, 1969. Óleo y acrílico sobre tela. Recuperado: febrero 2014 en http://www.theartstory.org/images20/works/baldessari_john_2.jpg



Fig. nº2: John Baldessari, *Imagine this women ugly and not beautiful*, 1973. Fotografía color y texto. Recuperado: febrero 2014 en http://thevisual-female.files.wordpress.com/2013/07/1919_baldessari.jpg



Fig. nº3: Richard Prince. *Untitled (four single men with interchangeable backgrounds looking to the right)*, 1977. Recuperado: febrero 2014 en <http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/themoment/posts/0610infocus2.jpg>



Fig. nº4: Robert Longo. *Untitled (Men in the Cities)*, 1977. Recuperado: febrero 2014 en <http://axwellontheinternet.files.wordpress.com/2012/05/c2a9robert-longo-men-in-the-cities-untitled-1976-1982-c2a9in-camera-galerie-my-art-agenda.jpg>

este fenómeno es el cambio en la concepción evolucionista y lineal de la historia –basada en el progreso de la razón ilustrada–. Al respecto de las periodizaciones históricas, el autor dice:

Estas tienden a pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad compacta (coartada por todas partes por signos de puntuación y metamorfosis “cronológicas” inexplicables). Sin embargo, eso es lo que precisamente me parece fundamental para captar el “posmodernismo”, no como un estilo, sino más bien una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí (15-16).

Así, la realidad posmoderna se vuelve múltiple y abierta a distintas aproximaciones dejando atrás el modo único y finito, para abrirse a un futuro incierto abierto y enigmático.

A las reflexiones de Jameson acerca de los cambios producidos en la concepción del tiempo, el teórico y geógrafo británico David Harvey (1990) agrega las transformaciones ocurridas en la forma de representar el espacio. El autor –haciendo un recorrido histórico de estos cambios– sostiene que ya desde el sistema feudal, el espacio sometido al control de un individuo formó parte de la cadena del capitalismo. Más tarde explica Harvey (1990) –a partir de los viajes de descubrimiento– los límites del espacio se vuelven conocidos y finitos, lo que facilita que éste se convierta en un bien transable en el mercado.

A lo anterior se suman los estudios de la perspectiva realizados durante el Renacimiento, que promueven una mirada individualista del espectador, otorgándole un punto de vista fijo y único de la realidad. Así, el sujeto moderno se mira a sí mismo dominando la naturaleza, asumiendo la función de ordenarla y planificarla. En este sentido, y citando a Bourdieu, Harvey plantea que a través del mapa y el calendario se homogeneiza y objetiva el tiempo y el espacio:

Del mismo modo que el mapa reemplaza al espacio deshilvanado y discontinuo de los senderos prácticos por el espacio homogéneo y continuo de la geometría, el calendario sustituye el tiempo práctico, constituido por islas de duración inconmensurable de las que cada una tiene su propio ritmo, por un tiempo lineal, homogéneo, continuo (280).

El mapa y el calendario son órdenes racionales, que le otorgan una disposición única al tiempo y al espacio.

Posteriormente durante el siglo XIX, la invención de la fotografía y los viajes en globo amplían estas transformaciones ocurridas en la concepción del espacio. Así

mismo, nuevas investigaciones acerca de la perspectiva agudizan estos cambios y el progreso tecnológico de la imprenta amplía la circulación de la información, masificando esta nueva visión del mundo. En las artes visuales, Harvey cita a Picasso y Braque como artistas depositarios de los cambios descritos que rompen con la perspectiva clásica a través del Cubismo.

Por otra parte, Harvey destaca también las transformaciones del espacio psíquico que ocurren a partir de los estudios de Sigmund Freud y su descubrimiento del inconsciente –un nuevo territorio de la mente que amplió la consciencia humana hacia regiones inexploradas–. A partir de los estudios de Freud habrá que considerar las representaciones provenientes del inconsciente, ya que éstas ejercen una influencia decisiva en la percepción del mundo y en la vida de los sujetos.

¿Qué ocurre entonces con el espacio de representación pictórico?

En el contexto del posmodernismo

La crisis de identidad que se produjo en el terreno del arte permitió el desarrollo de fenómenos sumamente híbridos que pusieron en crisis el concepto mismo del arte. Se generó un terreno indiferenciado, en que imágenes de diversa naturaleza se confunden, homogeneizando el campo del arte, la publicidad y la moda (Morales, 2005: 81).

El ámbito de la representación pictórica sintomatiza ciertos cambios materiales en la concepción del espacio que surgen en la posmodernidad. Jameson define este período como el momento en que las fronteras entre alta y baja cultura se difuminan y se produce una fusión que hace imposible diferenciar y establecer límites entre arte superior y formas comerciales. La obra de David Salle materializa esta problemática, haciendo referencia al número inabarcable de imágenes a las que tenemos acceso (*sublime posmoderno*¹), mostrando cómo estas se mezclan inagotablemente a partir de la fragmentación de sus contextos originales. El montaje es precisamente el recurso cinematográfico que materializa la fragmentación del espacio, y en el caso de la obra de Salle esta operación es un detonante que permite establecer nuevas relaciones entre imágenes aparentemente inconexas, en donde el espacio y el tiempo original de cada una son abolidos, para adecuarse a un tiempo y espacio nuevos: el de la representación pictórica posmoderna.

1. “Sublime posmoderno” responde a un concepto acuñado por Fredric Jameson, al que hace referencia en esta cita: “nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días” (Jameson: 85).



Fig. nº5: David Salle, *Picture Builder*, 1993. Óleo y acrílico en tela. 213 x 290cm. Recuperado: febrero 2014 en <http://www.davidsalstudio.net/plateC05.073.html>



Fig. nº6: David Salle, *Fooling with Your Hair*, 1985. Óleo en tela. 225 x 550 cm. Recuperado: febrero 2014 en <http://www.davidsalstudio.net/plateE15.044.html>



Fig. nº7: David Salle, *Díptico The Flood*. 2005-2006. Óleo y acrílico sobre tela, 230 x 470 cm. Recuperado: febrero 2014 en <http://www.theslideprojector.com/images/1980s/salle/theflood.jpg>



Fig. nº8: Michelangelo Buonarroti, *Diluvio Universale*, 1508-1512. Capella Sistina, fresco 280 x 560 cm. Recuperado: febrero 2014 en http://saradeangelis.files.wordpress.com/2010/05/the_deluge_michelangelo.jpg

La obra de Salle

Este mundo globalizado por la acción del capital multinacional y al mismo tiempo fragmentado, diverso y superpoblado de imágenes se verá reflejado con nitidez en la obra de Salle, particularmente a través de la característica más importante de su pintura: la yuxtaposición de imágenes, una superposición desordenada e incoherente en la que suele introducir textos y signos (Fig. 5). Las figuras de Salle se caracterizan por tener algo de expresamente mal pintadas, algo torpe, ingenuo e improvisado, con fallas de composición y estructura. El artista busca dar a través de ellas una visión de conjunto en que la autocrítica y la sinceridad cumplen un rol importante. Esto nos habla de otro tipo de difuminación de fronteras: esta vez se trata de la ruptura de límites entre el mundo “exterior” y el espacio íntimo del artista que se hace presente a través de la torpeza y el temblor de la mano, gestos que comparten escena con la frialdad y desconexión de las imágenes reproducidas digitalmente.

Por otra parte, la forma en que este creador combina figura humana y formas abstractas propone una inquietante meditación acerca de nuestra experiencia de vida posmoderna. Su pintura exige mirar cuidadosamente una y otra vez, haciéndonos viajar a través de distintas capas de significado para abrirnos al conocimiento, la emoción y la sensación, en una acumulación infinita. El trabajo de este artista permite al observador consciente experimentar la libertad de ir de una imagen a otra cuando escuchamos varias conversaciones simultáneas, haciendo participar al espectador de su visión creativa. Sin embargo, el modo abstracto en que Salle usa las imágenes hace que el contenido de éstas sea difícil de apresar. Cada vez que comenzamos a hablar de éste se escapa y nos lleva nuevamente por el camino de la experiencia.

El cine en la obra de Salle

“La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo”.
(Benjamin, 1936: 48)

Con esta frase, Benjamin abre una entrada a la relación que el artista establece con el cine y permite hacer una reflexión acerca de la intermediación y el condicionamiento de la mirada. En este mismo sentido, el autor desarrolla un concepto que da luces sobre este condicionamiento de la percepción: el *inconsciente óptico*. Según explica el teórico del arte José Luis Brea (1996), el inconsciente óptico le permite al sujeto ver “justamente lo invisible, lo ciego de la imagen, todo aquello que se sustrae a la representación –el acontecimiento, el glorioso despliegue de la diferencia” (recurso electrónico, sin compagnar).

El cine representa un aspecto central en la obra de Salle, permitiéndole desnaturalizar su obra pictórica, romper sus límites, penetrar en su esencia, y obligar a ésta a re-

velar algunas de sus virtudes secretas (Fig. 6). El teórico francés André Bazin (1966), refiriéndose a la relación entre cine y pintura, explica que la conjunción entre estas expresiones artísticas da vida a un nuevo ser estético. Según Bazin (1966), el cine no viene a servir o a traicionar a la pintura sino a añadirle una manera de ser y es precisamente porque realiza una obra en segundo grado –partiendo de una materia estéticamente elaborada–, que arroja sobre ésta una nueva luz.

En esta relación cine-pintura tiene gran importancia la técnica del montaje que, a través de la fragmentación del tiempo, dispone imágenes tomadas de la realidad poniéndolas en un determinado orden y duración para otorgarles un nuevo sentido. Esta propiedad creadora del montaje, aplicada a la pintura, enriquece la capacidad narrativa de las imágenes conformando un estilo pictórico particular. Al igual que Salle, el pintor Giorgio de Chirico usa este recurso cinematográfico en su obra *La Piazza d'Italia*, que ilustra el montaje a través de la representación de dos distintos momentos que se presentan simultáneamente en la pintura. La pantalla cinematográfica es un espacio vacío creado para proyectar sobre él imágenes en movimiento. Si se pudiera congelar y yuxtaponer estas imágenes sobre una tela, el resultado sería una pintura de Salle. El autor reemplaza la cámara por su pincel, mezclando colores, tonos, ángulos, acercamientos y disoluciones. Su pintura recuerda las películas de Alain Resnais, en que cada fragmento se superpone a otro, del mismo modo que los recuerdos, las fantasías, las imágenes percibidas, confluyen en la mente en el momento presente otorgándole una densidad particular.

Bazin (1966) describe poéticamente esta propiedad del cine “[...] la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende.” (74) El teórico explica que la unidad del relato cinematográfico no es el “plano” sino el “hecho”, un fragmento de realidad bruta y en sí misma múltiple, cuyo “sentido” se desprende sólo a posteriori gracias a “otros hechos” entre los que la mente establece relaciones.

Fragmentación y montaje en la pintura de Salle

The Flood (Fig.7) es una obra de David Salle que nos permite ilustrar algunos de los conceptos ya tratados; en ella gravitan ideas como fragmentación, montaje, hibridación, ruptura de límites y superproducción de imágenes.

Esta pintura es un encargo del coleccionista de arte romano Carlo Bilotti, quien le pide a Salle realizar una revisión de los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Bilotti tenía en mente el proyecto de construir una capilla al modo de la Rothko Chapel, un lugar de meditación concebido artísticamente. Salle toma la propuesta, visita



Fig. n°9: Fotografía vortex generado por el ala del avión y coloreado. Recuperado: febrero 2014 en http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Airplane_vortex.jpg



Fig. n°10: Fotografía Satelital. Huracán Katrina. Recuperado: febrero 2014 en http://www.nasa.gov/images/content/126285main_Katrina_082705_lg.jpg



Fig. nº11: Hokusai, *La Gran Ola de Kanagawa*, 1830. Grabado. Recuperado: febrero 2014 en <http://4.bp.blogspot.com/-IZvALmQ1N1g/TXy-PSPcxhZI/AAAAAAAAA70/wrQDLKK8OTE/s1600/gran%2Bola.jpg>



Fig. nº12: HH-60, helicóptero guardia costera EEUU. Fotografía New York Time, 2005. Recuperado: febrero 2014 en <http://www.obsessionphoto.com/upload/article/13/19-katrina-vincent-laforet.jpg>

muchas veces la Capilla Sixtina para estudiar los frescos y revisar su programa iconográfico buscando su potencial metafórico. El autor decide hacer una trilogía que tome los temas de la creación, el diluvio y el juicio final para hacer de éstos una referencia actualizada (Fig. 8). En esta serie de pinturas su desafío consistió en desarrollar una correspondencia entre lo emocional, lo narrativo, las líneas temáticas y las consideraciones formales. Esta tarea le significó ir contra sus propios principios, ya que el artista aborrece la literalidad y, aunque reconoce un hilo narrativo en su trabajo, siempre trata de que haya una cierta autonomía dentro y fuera de la pintura (Kantor, 2006: 330).

En cuanto a la distribución del espacio pictórico, paneles individuales son insertos dentro del lienzo principal con el propósito de crear movimiento visual y, al mismo tiempo, se añaden paneles laterales para alejar el ojo de la parte central de la pintura, lo que le otorga un gran dinamismo a la obra. Por otra parte, las imágenes elegidas, a pesar de estar relacionadas con la contingencia, la idea es que no se mezclen con la cotidianidad, que permanezcan suspendidas permitiendo al ojo recorrer la pintura no sólo mentalmente sino también emocionalmente.

En *The Flood*, Salle usa un formato de gran tamaño (2,3 x 4,7 metros), lo que es recurrente en su obra. El autor a menudo crea una disposición teatral para sus motivos. Con este propósito ilumina y ambienta las escenas empleando técnicas mixtas en la que destacan objetos tridimensionales, como observamos en esta obra donde vemos un paraguas, un helicóptero y un elefante que parecen salir fuera del cuadro. De este modo el tamaño de la obra, la puesta en escena y el tratamiento de la luz son recursos que refuerzan el carácter cinematográfico de la obra del artista, quien se apropia con libertad de las operaciones y mecanismos del cine para trasladarlos a su pintura.

El uso de imágenes similares al vortex (Fig. 9 y 10) introduce un tipo de visualidad más contemporánea en el cuadro, ya que se trata de una figura torcida intencionalmente a través de la manipulación digital de imágenes. Además del fresco de Miguel Ángel, Salle cita una popular estampa japonesa conocida como *La Gran Ola de Kanagawa* del artista japonés Hokusai, famosa en su género y una de las imágenes más difundidas en el mundo (Fig.11).

La imagen del Helicóptero HH-60 de la guardia costera de los Estados Unidos ocupa un lugar central en la pintura (Fig.12). Estos helicópteros fueron parte de la misión de búsqueda y rescate después de la destrucción causada por el huracán Katrina, siendo vistos por millones de espectadores en todo el planeta. Los helicópteros sobrevolando una Nueva Orleans devastada se volvieron un ícono a través de los medios de comunicación. En este sentido la imagen comparte el significado metafórico del arca de Noé en el fresco de Miguel Ángel.

Dentro de esta obra de Salle la imagen seriada en la parte inferior del cuadro evoca las obras del artista pop Andy Warhol (Fig.13). El artista utiliza este tipo de reproducción de imágenes para desmitificar la pintura y la originalidad de ésta. Según Hal Foster (2001), la serialidad de Warhol a través de su famosa frase “quiero ser una máquina”, proviene de un sujeto conmocionado, que ante un mundo plagado de máquinas se convierte en una máquina que multiplica imágenes. Tal como afirma Foster, la repetición sirve también para vaciar de significado la imagen y cita a Warhol quien expresa “no quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja del significado y mejor y más vacío se siente uno” (134).

Finalmente, ¿qué relación puede haber entre imágenes del huracán Katrina sacadas del *New York Times*, una estampa japonesa de 1830, un vaso de agua, un paraguas, un helicóptero de la Guardia Costera Estadounidense y los frescos del Diluvio Universal de Miguel Ángel?

La pintura de David Salle se reconoce como depositaria de una cultura visual aparentemente caótica y descentrada que, a través de operaciones propias del montaje cinematográfico, logra generar un espacio de encuentro y conexión entre imágenes disgregadas transformándolas en una puesta en escena que construye un mundo alternativo separado de lo “real”. Esta vinculación de imágenes provenientes de tiempos y espacios diversos materializa el modo particular de percibir el mundo del sujeto posmoderno.

A través de la obra de Salle, estas imágenes separadas de su significado original logran evadir la censura de la racionalidad y se trasladan a una nueva morada, en donde los vínculos con otras imágenes –en un compendio inagotable– les proveerán de un nuevo tiempo y espacio que las abrirá a múltiples significados, presentándose ante nosotros como una síntesis de energía compacta que constituye un poderoso estímulo para la reflexión.



Fig. nº13: Andy Warhol. *Green Car Crash*, 1963. Serigrafía y acrílico en tela. Recuperado: febrero 2014 en http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/y/V/christies_051607_01.jpg

Referencias bibliográficas

Bazin, André (1966). *¿Qué es el cine?*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.

Benjamin, Walter (1936). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: Walter Benjamin (1994). *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Brea, José Luis (1996). "El inconsciente óptico y el segundo obturador". En: *La fotografía en la era de su computarización*. Recuperado el 16 de diciembre de 2013. <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

Guasch, Anna María (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Harvey, David (1990). *La condición de la posmodernidad*. Traducción de Marta Eguía. Argentina: Amorrortu Editores.

Jameson, Fredric (1990). *El posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós.

_____ (1985). "El posmodernismo y la sociedad de consumo." En: Foster, Hal (ed.) (2002). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Kantor, Jordan (2006). *1000 words: David Salle talks about his paintings after the Sistine Chapel*. *Artforum* June 2006: 330-331, Summer.

Morales, Alejandra (2005). *El collage: una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX*. Tesis para optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Salle, David (2013). *John Baldessari Interview*. Recuperado el 09 de abril de 2014. <http://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari>

Fuente de Imágenes:

Wikimedia Commons: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>

Google Imágenes: https://www.google.cl/imghp?hl=es&tab=wi&ei=t_kMU-f-G6T40wHuzID4BA&ved=0CAQQqi4oAg