

INTERNATIONAL
CONGRESS
ON
CONTEMPORARY
EUROPEAN
PAINTING

2ND EDITION

PROCEEDINGS BOOK

EDITED BY

Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida

DOCUMENTATION

Domingos Loureiro
Sofia Torres

DESIGN

Gráficos Associados

TITLE

ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting - 2ND EDITION - PROCEEDINGS BOOK

PUBLISHED IN OCTOBER, 2019

By Institute for Research in Art, Design and Society - i2ADS; University of Oporto, School of Fine Arts
Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4449- 021, Porto, Portugal www.i2ads.up.pt

www.icocep.fba.up.pt

This book was published as the proceedings book of the International Congress on Contemporary European Painting - 2nd Edition, held at the School of Fine Arts of the University of Porto, in April 8,9,10 and 11, 2019 ©

LANGUAGES

Portuguese, French, Spanish, English.

1st Edition: [digital edition]

ISBN 978-989-54703-1-0



Organization Committee

GENERAL CHAIR

Francisco Laranjo

Domingos Loureiro

Sofia Torres

Teresa Almeida

I2ADS / FBAUP OFFICE

Margarida Dias

Jorge Morais

Scientific Committee

Antonio García López (FBBAUM-SP)

António Quadros Ferreira (FBAUP-PT)

Domingos Loureiro (FBAUP-PT)

Francisco Laranjo (FBAUP-PT)

Graciela Machado (FBAUP-PT)

José Aja (FBBAUC -SP)

José Ramalheira Vaz (FBAUP-PT)

Julio Cesar Abad Vidal (SP)

Laura Castro (U. Católica Porto-PT)

Maria de Fátima Lambert (FCSH.UNL-PT)

Paulo Luís Almeida (FBAUP-PT)

Rui Serra (FBAUL-PT)

Sofia Torres (FBAUP-PT)

Teresa Almeida (FBAUP-PT)

Yehia Youssef Ramadan (FBBAUM-SP)

INTERNATIONAL CONGRESS ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING

2ND EDITION
8-11 APRIL 2019

This publication presents the articles related to the communications presented in the ICOCEP 2nd edition.

The School of Fine Arts of the University of Porto and the I2ADS - Research Institute of Art Design and Society are hosting ICOCEP, 2nd Edition of the INTERNATIONAL CONGRESS ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING.

The ICOCEP aims to be a platform for reflection about painting as a central phenomenon, and this year edition is focus on the dialogical perspective of painting. Studying painting as process, painting and teaching, and the relation between painting and different contemporary contexts.

This event also try to stimulate an interdisciplinary conversation on the production and practice of European painting, connecting a critical engagement and examination between teaching and learning, studios and classrooms, museums and galleries.

The second edition of ICOCEP is held at the School of Fine Arts of the University of Porto from April's 8th to 11th, 2019.

Bernard Brunon pintor de paredes. *Is that painting?*

Almudena Fernández Fariña

Universidad de Vigo, Departamento de Pintura, Rúa da Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España
almudena@uvigo.es

Abstract

En los años ochenta, después de experimentar la pintura siguiendo el reduccionismo formal y semántico de Support-Surface, Bernard Brunon (Saint-Étienne, 1948) niega definitivamente los códigos de representación y funda en Houston (USA) la empresa de pintura *That's Painting Productions*. Desde entonces su práctica artística se inscribe en la actividad profesional de esta compañía.

Brunon trabaja pintando casas por encargo de clientes privados o instituciones de todo el mundo. El artista considera que pintar paredes transforma la actividad cotidiana en arte, o a la inversa, incorpora la actividad artística en la vida cotidiana. Pintar una pared no es para Brunon representar una pared, sino producir un objeto artístico que se integra en el espacio real. El objetivo de esta comunicación es analizar la obra de Bernard Brunon en relación a la visión funcional y pragmática del arte (Constructivismo Ruso), a las prácticas antivisuales (monocromo) y contextualizar su trabajo respecto a una tradición que, desde la vanguardia, busca la fusión entre arte y vida (Duchamp). Buscaremos respuestas al interrogante planteado en el título de esta comunicación: ¿Las paredes pintadas por Brunon, *Is that painting?*

Keywords: pintura, mural, monocromo, antivisualidad, arte-vida.

Introducción

En 1989, Bernard Brunon (Saint-Étienne, 1948), funda en Houston (Texas) la empresa de pintura *That's Painting Production*, inscribiendo, desde principios de los noventa, su práctica artística en la actividad profesional de esta compañía. Brunon trabaja pintando habitaciones, casas, apartamentos y museos por encargo de particulares o instituciones de todo el mundo. Para este artista, pintar paredes no es sólo una fuente de ingresos, es además una forma de creación artística.

En los años setenta, la práctica artística de Brunon seguía las experiencias del grupo francés Support-Surface, negando las convenciones de la representación y el artificio del cuadro, poniendo en evidencia los acontecimientos vinculados al proceso material de realización y reduciendo la pintura a su realidad física más elemental: bastidor, tela y materia pictórica. Como afirma el propio artista: “pintaba sobre las telas sin tensar, con una sola pincelada. La pintura estaba terminada cuando el pincel estaba completamente descargado. O bien extendía una banda de tela entre el suelo y el muro, y colocaba un pincel en lo alto de la tela, para dejar que la pintura fluyera hasta el suelo” [1]. Ya entonces su pintura se mostraba como especificidad autónoma, como una acción despersonalizada, puramente física, una pintura sin tema, sin expresión, sin imágenes, sin cuadro.

Cuando en los ochenta Brunon se traslada a Houston, se mantiene en los mismos parámetros, utilizando la pintura no como medio de expresión, sino como herramienta filosófica: “Me di cuenta que me reencontraba siempre con imágenes, porque desde el momento que una de estas pinturas «pincelada» se cuelga en el muro, se convierte en la imagen de una pincelada” [2]. De forma paralela, Brunon comienza su trabajo como pintor de brocha gorda, planteando esta actividad como una forma de ganarse la vida diferenciada de su práctica artística. Sin embargo, pronto comprendió que pintar paredes era la única posibilidad de pintar sin representar, de seguir pintando sin crear una imagen. Desde entonces ambas actividades confluyeron.

Este modo de inscribir la labor creativa en la actividad cotidiana recupera la visión pragmática y utilitaria del constructivismo ruso. Como los artistas de vanguardia, Brunon, renuncia al arte como forma de expresión personal y entrega su actividad creativa a fines utilitarios. La obra del artista se disuelve en un trabajo productivo que actúa directamente sobre la vida.



Fig. 1. Bernard Brunon trabajando, en <http://thatspainting.com/thats-painting>

1. Un maestro productivista

En el contexto de la revolución rusa la pintura tradicional empieza a ser cuestionada por sus implicaciones individualistas y subjetivas. De esta forma, asociada a la idea de objeto único y favoreciendo la aparición de la propiedad privada, la especulación capitalista y de la personalidad burguesa, se alejaba cualquier aspiración de una sociedad sin clases. Siguiendo estos principios revolucionarios, Alexander Rodchenko (1891-1956) decidió renunciar a sus habilidades como pintor, abandonando el pincel y comenzando a mecanizar y despersonalizar su actividad pictórica: el artista elimina hasta el último resquicio de subjetividad [3].

Igual que Rodchenko, Bernard Brunon renuncia a la *faktura* [4], a sus habilidades y su capacidad formal, abandona el cuadro y el pincel y, empuñando el rodillo, convierte su práctica artística en una experiencia concreta de la realidad social y económica. La actitud de Brunon se acerca a lo que el historiador del arte y especialista en Constructivismo Ruso, Nikolai Tarabukin (1889-1956), definió como *maestría productivista* [5]: el papel que desempeña el artista cuando, liberado del dominio de la estética, amplía su campo de acción para integrarse en la vida, es decir, cuando se alcanza la fusión orgánica de la vida y el arte. La pintura de *That's Painting* ignora cualquier interés estético para expandirse hacia cuestiones éticas, económicas y sociológicas: “Encontrarme a la cabeza de una empresa me ha permitido desarrollar una conciencia social y ha cambiado la forma en la que percibo mi trabajo y mi papel de artista. Las responsabilidades inherentes a la función de contratista son tan importantes como intentar resolver cuestiones de orden formal o plástico” [6].



Fig. 2. Bernard Brunon, *Back to White, That's Painting*, Texas Gallery, Houston, pintura acrílica industrial sobre muro, dimensiones variables, 2003

Brunon, como un maestro productivista, no produce objetos artísticos únicos y exclusivos para la contemplación y disfrute de una élite privilegiada. Con su empresa *That's Painting Productions*, pinta paredes por encargo garantizando alta calidad y precios competitivos. Sus clientes no son coleccionistas de arte, pero podrían considerarse uno de ellos al contratar los servicios de la compañía e incorporar a sus vidas una pared pintada por Brunon.

Si la mano subjetiva del artista y la singularidad de su *faktura* favorecen la creación de objetos artísticos exclusivos y elitistas, la firma del autor aleja definitivamente la “maestría productivista”. Los artistas de la vanguardia rusa no sólo subrayaban la idea de producción anónima a través de procedimientos industriales de manufactura, la despersonalización decisiva era negarse a firmar sus telas [7]. Brunon, por el contrario, firma sus paredes, pero lo hace escribiendo con el mismo color que ha empleado para pintar la superficie. El gesto de firmar es una forma de inscribir su trabajo en la tradición de la pintura, de

validarlo como una obra de arte, pero la rúbrica no es visible. La firma se funde con la pared al tiempo que el objeto artístico y el autor se diluyen en la lógica de la producción.

Brunon propone un sistema de arte utilitario donde el artista, pintor, obrero y empresario, desarrolla su actividad a través de una estructura profesional que le permite intervenir artística y políticamente, integrándose en la realidad socioeconómica y, al mismo tiempo, resistiéndose a los mecanismos de especulación del mercado del arte [8]. La pintura, en lugar de colgar de las paredes de las casas burguesas o los museos, encuentra su aplicación en la vida cotidiana.

2. Murales monocromos

La acción de cubrir con un color una superficie plana es común para el pintor de cuadros o el pintor de paredes. El resultado, en el primer caso, sería un cuadro monocromo y en el segundo, un mural igualmente monocromo. El primer caso nos asoma al paradigma de la negación de la representación, y el segundo a la realidad misma, una pared pintada.

El paradigma del monocromo nace vinculado al socialismo utópico, siendo interpretado por los artistas desde distintos impulsos: para Kazimir Malevich (1879-1935) representa la búsqueda espiritual de una experiencia mística o trascendental; para Rodchenko, en cambio, es la definición materialista del objeto como realidad concreta, antiilusionista y antiestética [9]. Diferentes planteamientos, pero la misma estrategia pictórica: la negación de la representación.

En 1915, con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Malevich alcanza un “punto cero” en el proceso de depuración suprematista. Con un repertorio de formas geométricas, el artista aspiraba a liberar la pintura de cualquier referencia objetiva, creando un nuevo lenguaje plástico puro y universal. La evolución mística por alejarse del mundo visible desembocó, poco tiempo después, en el límite de la nada cuando pinta “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”. El artista afirmaba entonces: “¡Navegad!, ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre” [10].

En las paredes pintadas por Brunon, como en el cuadro monocromo de Malevich, no hay nada que mirar, pero paradójicamente ambos vacíos ofrecen experiencias opuestas: mientras el suprematismo de uno nos invita a navegar en un abismo blanco, explorando lo trascendente, el pragmatismo del otro propone la realidad misma, la percepción inmanente e insustancial de una pared.



Fig. 3. Bernard Brunon trabajando, en <http://thatspainting.com/thats-painting>

Cuando en 1921, Rodchenko presenta en la muestra $5 \times 5 = 25$, el tríptico *Colores puros: rojo, amarillo, azul*, afirma: “Este es el fin de la pintura. Estos son los colores primarios. Todo plano es un plano discreto y no habrá más representación” [11]. Para Rodchenko la pintura no-objetiva quedaba reducida a los mínimos medios formales, enfatizando su presencia como objeto, su existencia material en una realidad concreta y al margen de cualquier estructura simbólica, social, económica o histórica.

Para Tarabukin, sin embargo, el constructivismo de Rodchenko estaba tan alejado “de los objetos utilitarios como podrían estarlo las obras de arte antiguo. En ellos, los materiales (colores) y las forma (superficie plana de la tela en dos dimensiones) crean inevitablemente la convención, la artificialidad” [12]. En efecto, las propias cualidades físicas y materiales de un cuadro, incluso monocromo, apuntan directamente a la tradición y se perciben como obras de arte desde el momento que se cuelgan en un muro.

Tras la exposición $5 \times 5 = 25$, Tarabukin y los productivistas, atrincherados en el utilitarismo, rechazan el movimiento constructivista por su “inutilidad social” [13]: Rodchenko no aportaba soluciones formales adecuadas a los imperativos socioeconómicos del momento. No obstante, podríamos afirmar que las paredes pintadas por Brunon encajarían en aquel ideal productivo de Tarabukin. Brunon pinta murales monocromos y, en este caso, las cualidades físicas y materiales de la pared pintada se desligan de la tradición objetual del cuadro. El muro como soporte, inscrito en el espacio real, no se percibe como la imagen de un muro pintado sino como un elemento funcional y despersonalizado. Cualquier áurea de sublimación o artificialidad ha quedado completamente abolida.

Resultan premonitorias las palabras de Tarabukin cuando, al referirse a las telas monocromas de Rodchenko, afirma:

“Si el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich, contenía a pesar de la pobreza de su sentido estético una cierta idea pictórica que el autor había llamado «economía», «quinta dimensión», la tela de Rodchenko en cambio está desprovista de todo contenido: es un muro ciego, estúpido y sin voz.^j Pero, como eslabón de un proceso histórico, «hace época», si se la considera no como un valor en sí mismo (que no lo es) sino como una etapa de una cadena evolutiva.

^j Considero esta tela como una obra de caballete, y me niego a ver en ella un modelo de pintura decorativa mural.” [14]

Los muros “ciegos” de Brunon, pinturas murales funcionales y, porque no, decorativas [15], serían quizá el eslabón siguiente de ese proceso histórico que, desde el análisis evolutivo de Tarabukin, y superando las aportaciones de Malevich o Rodchenko, plantean una concepción productivista de la pintura monocroma.

3. Esa pared no es un ready-made

En 1913 Duchamp presenta su primer ready-made [16] consistente en una rueda de bicicleta montada sobre un taburete: dos objetos cotidianos, alterando su uso y funcionalidad, se convertían en obra de arte por voluntad del artista.

Duchamp ponía fin a la hegemonía del discurso moderno, planteando que el valor estético no es una propiedad definitoria del arte. Las paredes pintadas por Brunon, igual que los ready-made, nos invitan a experimentar el arte al margen de cualquier criterio estético. Sin embargo, Brunon no altera la función, el contexto o el significado de la pared para convertirla en obra arte: la pared pintada continúa siendo una pared pintada.

Para Brunon la naturaleza del trabajo no cambia según el contexto, su trabajo tiene el mismo valor cuando se realiza en un museo que cuando se lleva a cabo en el salón de un particular [17]. Duchamp y Brunon experimentan los límites de la vida y el arte, pero mientras que los objetos cotidianos escogidos por Duchamp enuncian su estatus de obra de arte desde el museo o la galería, las paredes de Brunon lo hacen desde su propia realidad.

Duchamp rechazaba la pintura retiniana [18], no le interesaba la dimensión visual del arte sino su capacidad para apelar a la materia gris. El lema de *That's Painting* “With less to look at, there is more to think about” [Con menos que mirar, hay más en que pensar], nos acerca al planteamiento conceptual de la pintura defendido por Duchamp y posteriormente por el arte conceptual. La pintura de Brunon no es retiniana, no produce una construcción visual, en lugar de representar una pared nos presenta una pared, nos ofrece la percepción física de un muro vacío en el que se abre un espacio mental.

Con el ready-made concluía una tradición que asociaba la creación artística a la maestría, a la destreza de la mano y, desde el romanticismo, a la genialidad. El proceso de creación inaugurado por Duchamp no exigía habilidad técnica o virtuosismo alguno, desacreditando los oficios consagrados a las bellas artes. Como afirma Octavio Paz: “El ready-made es una crítica al arte «retiniano» y manual: después de haberse probado a sí mismo que «dominaba el oficio», Duchamp denuncia la superstición del oficio. El artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos” [19].

Pintar una pared es una acción que no requiere la habilidad de un virtuoso maestro, tampoco inspiración divina, sin embargo, Brunon pone en valor el oficio del pintor: preparar la superficie, encantar, extender el color uniformemente, rematar los bordes, aplicar capas... Para Brunon la obra no es sólo el acto de pintar la pared: la reunión con los clientes, la planificación del trabajo, el cálculo de los presupuestos, la organización del equipo, son igualmente parte de la obra. No se trata de performances o simulacros, sino de actos en tiempo real, integrados en la vida real.

Con *That's Painting*, se elimina definitivamente la frontera que separa el arte y la vida. Si con Duchamp, cualquier objeto vulgar podía transformarse en arte con la simple elección del artista, con Brunon, una actividad cotidiana, mecánica y funcional como pintar paredes, resulta ser una obra de arte.

Conclusiones

El trabajo de Bernard Brunon no responde a un gesto irónico o nihilista, por el contrario, se inscribe en una tradición de historia discursiva que, desde las vanguardias, cuestiona las convenciones en las que se ha asentado la categoría de pintura. Su planteamiento propone nuevos parámetros para continuar pintando al margen de la representación. Brunon recupera las estrategias de vanguardia con la misma conciencia crítica y revulsiva que les dio origen, retomando el discurso productivista que rechazaba el arte autónomo y el artista expresivo, radicalizando el arte no objetivo de la pintura monocroma y asumiendo lo cotidiano y la indiferencia estética del ready-made.

Las paredes pintadas por Brunon son obras de arte en la medida que se plantean y afirman como tales. Igual que el urinario de Duchamp, no tienen como objeto el deleite contemplativo, sino ampliar los parámetros de la producción artística y la experiencia estética, cuestionando valores supuestamente eternos y demostrando que es posible pintar más allá de la representación, incluso más allá de las normas establecidas por el sistema del arte. La pintura sin plusvalía simbólica y definitivamente inscrita en la realidad: *That's painting!* [20].

Referências

1. Brunon, Bernard, entrevistado por Michael Kosch, en: *Stack ND553.B9726 A4 2008*, p. 74. Roma Publications, Amsterdam (2008) [Traducción propia].
2. Ibid.
3. “A partir de entonces el cuadro dejó de ser un cuadro y se transformó en una pintura o un objeto. El pincel dejó paso a nuevos instrumentos con los que resultaba más fácil y conveniente trabajar la superficie. El pincel –tan indispensable para ese tipo de pintura que trata de transmitir el objeto y sus sutilezas- se convirtió en un instrumento inadecuado e impreciso para la nueva pintura no objetiva y fue sustituido por la imprenta, el rodillo, la plumilla y el compás.” Ver Rodchenko, A., folleto de la exposición de la Federación izquierdista de Moscú [1917], citado por Buchloh, Benjamín: *Formalismo e Historicidad*, pp. 123,124. Ediciones Akal, Madrid (2004)
4. La *faktura*, se traduce técnicamente por “textura”. La *faktura* sería el tratamiento de la materia pictórica en la superficie. Las diferentes calidades de la *faktura* tienen un potencial estético determinado y serán, en la Rusia revolucionaria, un criterio fundamental e inherente a una producción pictórica. Además del valor metodológico, el término adquirió un valor ideológico, convirtiéndose en un término clave en el discurso constructivista-materialista. Ver Tarabukin, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, pp.127-133. Edición de Andrei B. Nakov. Colección: Punto y línea. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (1977)
5. Ver Ibid., p. 57
6. Brunon, Bernard, op. cit., p. 70 [Traducción propia]
7. Los jóvenes productivistas de la escuela Obmokhu, se negaron a firmar sus telas desde su primera exposición en 1919, la misma actitud adoptaron los miembros de Novembergruppe en su exposición celebrada en Berlín en 1921.
8. Brunon no documenta su trabajo con fotografía o vídeo, no produce objetos que puedan circular en el mercado del arte. Ver Brunon, Bernard, op. cit., pp. 76, 78, 100
9. Ver Barbara Rose: “Los significados del monocromo” en: *Monocromos, de Malevich al presente*, p. 21. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2004) y en Buchloh, Benjamín: *Formalismo e Historicidad*, op. cit., pp. 229, 230
10. Malevich, Kazimir: “El suprematismo” (manifiesto, 1919) en: *Escritos Malévich*, p. 281. Editorial Síntesis, Madrid (2007)
11. Ver Rodchenko, Alexander: “Working with Mayakowsky” en: *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, p. 191. Galerie Gmurzyska, Colonia (1981). Citado por Foster, H.: *El retorno de lo real La vanguardia a finales de siglo*, p. 19. Ediciones Akal, Madrid (2001)
12. Tarabukin, Nikolai, op. cit., p. 40 [paréntesis en el original]
13. Ibid., p. 34
14. Ibid., p. 44 [paréntesis y comillas en el original]
15. El propio Brunon admite el carácter decorativo de su trabajo. Ver Brunon, Bernard, op. cit., p. 78
16. Rueda de bicicleta
17. Ver Brunon, Bernard, op. cit., p. 99

18. “Desde Courbet se cree que la pintura se dirige a la retina; eso ha sido un error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano!”, Duchamp, Marcel, entrevistado por Pierre Cabanne en: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 63. Editorial Anagrama, Barcelona (1984)
19. Paz, Octavio: *Apariencia Desnuda*. La obra de Marcel Duchamp, p. 33. Alianza Editorial, Madrid (1991) [entrecomillado y cursiva en el original].
20. En la entrevista que Estelle Fauriol realiza a Brunon en 2016, el artista manifiesta que en ese momento se encuentra realizando los últimos trabajos de *That's painting*: pintando su casa de Los Ángeles para ponerla a la venta y poder jubilarse y, el último trabajo, pintar la casa que se estaría construyendo cerca de Ensenada, México, donde espera retirarse. Ver Bernard Brunon, Estelle Fauriol. *Entretien*, p. 160. *Revista OpticalSound*, número 4, París (2016)

Referencias

- BORCHARDT-HUME, Achim (Ed.): *Malevich*. Tate, London (2014)
- BUCHLOH, Benjamín H. D.: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Ediciones Akal, Madrid (2004)
- BRUNON, Bernad: *Stack ND553.B9726 A4 2008*. Roma Publications, Amsterdam (2008)
- BRUNON, Bernard y FAURIOL, Estelle: *Entretien*. *Revista OpticalSound*, número 4, París (2016)
- FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena: *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Colección: *Arte & Estética*, Deputación de Pontevedra, Pontevedra (2011)
- FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena: *Pintura Site*. Colección: *Dardo TU*, Editorial Dardo, Santiago de Compostela (2014)
- FOSTER, Hal: *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal, Madrid (2001)
- MALEVICH, Kazimir: “El suprematismo” (manifiesto, 1919) en: *Escritos Malévich*. Editorial Síntesis, Madrid (2007)
- PAZ, Octavio: *Apariencia Desnuda*. La obra de Marcel Duchamp. Alianza editorial, Madrid (1991)
- RODRÍGUEZ, Mafalda (coord.): *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2009)
- ROSE, Barbara: *Monocromos, de Malevich al presente*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.
- TARABUKIN, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura [1923]*. Edición de Andrei B. Nakov. Colección: *Punto y línea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (1977)
- TODOROV, Tzvetan: *El triunfo del artista. La revolución rusa y los artistas rusos: 1917-1941*. Editorial Galaxia Gutemberg, Barcelona (2017)