

## **PLAGIO Y APROPIACIÓN**

### **ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS DE SUBVERSIÓN REPRESENTATIVA**

En 1977 el teórico del arte Douglas Crimp organizó una exposición en el *Artist Space* de Nueva York y la tituló *Pictures*. Troy Brauntuch, Jack Golstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman y el resto de artistas incluidos en la muestra compartían una metodología y un discurso común: todos apropian imágenes —de los *media*, de la Historia del Arte...— para cuestionar, más que la representación en sí —planteamiento más afín a la modernidad—, los mecanismos a través de los cuales ésta se codifica. La muestra supuso así el reconocimiento de este conjunto de artistas como grupo, la constancia de que la práctica apropiacionista —que no era nueva— había tomado un nuevo impulso y la declaración de que se produce un giro en lo que respecta al contenido discursivo de la misma.

Generalmente se ha seguido una metodología histórica o sociológica a la hora de abordar el estudio de esta nueva corriente apropiacionista paradigmáticamente representada por el grupo *Pictures*. El objetivo de mi comunicación será analizar esta práctica desde una nueva perspectiva: aquella ofrecida por la semiótica postestructuralista. Ciertamente ya existen lecturas orientadas en este sentido —la que realiza Rosalind Krauss a propósito de *T m'* de Marcel Duchamp, por ejemplo—, pero no es hasta finales de los setenta cuando este enfoque adquiere verdadero peso. Si durante la vanguardia primaron las teorías del lenguaje de Cassirer y Saussure, durante el resurgir apropiacionista la influencia del postestructuralismo francés en su versión teórico-literaria (Barthes sobre todo) resultó fundamental. El interés por el mito contemporáneo, la fijación por el signo, la concepción de la imagen como alegoría, la muerte del autor, la intertextualidad, etc. son algunos de los componentes presentes en el trabajo de estos artistas apropiacionistas que dejan constancia evidente de la dependencia postestructuralista.

Para llevar a cabo nuestro análisis vamos a desarrollar, en primer lugar, el pensamiento de Barthes y otros autores en relación con algunos de los puntos anteriores —mitología, alegoría, muerte del autor...—. Ello nos proporcionará la base teórica necesaria para comprender la práctica apropiacionista vinculada a *Pictures*. Tras ello abordaremos cómo se canalizan estas ideas en este terreno artístico concreto. Dado que

este grupo no es homogéneo, será necesario analizar las coincidencias y especificidades propias de cada artista a la hora de abordar un planteamiento común.

Una parte del pensamiento de Roland Barthes gira en torno a las mitologías contemporáneas. El mito consiste, tal como él mismo señala, en una «representación colectiva» que aparece en ciertos ámbitos como la publicidad, el cine, etc. Sin embargo, esta representación no aparece como tal, ya que el mito sufre un proceso de naturalización mediante el que su condición cultural, social e ideológica queda ocultada. De esta manera, tal como señala el propio Barthes: «Los fundamentos totalmente contingentes del enunciado, bajo el efecto de la inversión mítica, se convierten en el sentido común, Norma [...] o, en una palabra, Endoxa»<sup>1</sup>.

Para rehacer la inversión es necesario, según Barthes, llevar a cabo un análisis semiológico de la estructura mítica que ponga en evidencia los dos sistemas que lo componen: denotado y connotado. Este desglose opera de forma deconstructiva al delatar tanto el componente literal (sistema denotado) del mito que aparece bajo la aparente inocencia del lenguaje, como el ideológico del mismo (sistema connotado).

Este proceso, sin embargo, ha dejado de operar críticamente a raíz de un proceso que Barthes denomina «Endoxa mitológica»: «En lo que se refiere al mito [...] la nueva semiología —o la nueva mitología— ya no puede, o ya no podrá, separar con tanta facilidad el significante del significado, lo ideológico de lo fraseológico. Y no porque tal distinción sea falsa o ineficaz, sino porque, en cierto modo, se ha vuelto mítica; [...] en otras palabras: se ha creado una endoxa mitológica: la denuncia, la desmitificación se ha convertido en sí misma en un discurso, *corpus* de frases, enunciado catequístico»<sup>2</sup>. Pensémoslo por un momento: desenmascaramos el contenido ideológico de la imagen política o la publicidad y revelamos con ello que está al servicio del poder. Si nos complacemos una y otra vez en nuestro hallazgo, si lo reiteramos hasta convertirlo en un enunciado, la verdadera finalidad del descubrimiento —incidir el signo, desmontar su sentido, provocar un cambio...— se colapsa. El desenmascaramiento se encapsula y se convierte en mítico. Así, de lo que se trata no es ya de afirmar que existe un contenido denotado bajo la literalidad del mito, sino de incidir sobre el lugar donde lo ideológico se ha codificado significativamente: el enunciado mítico y el signo que lo conforma.

---

<sup>1</sup> BARTHES, R., «La mitología hoy», en: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, Barcelona, Paidós comunicación, 2002, p. 83.

<sup>2</sup> BARTHES, R., *Ibíd.*, p. 84.

El mito también constituye el eje central de las prácticas apropiacionistas. El objetivo inicial de todos los artistas adscritos a *Pictures* es desmontar las narraciones míticas de la contemporaneidad. Para ello toman como punto de partida aquellos soportes donde actualmente se enuncian los mitos de nuestro tiempo: la publicidad (en el caso de Richard Prince), la propaganda política (Troy Brauntuch), el ámbito cinematográfico (Cindy Sherman y Robert Longo) e incluso el museo (Louise Lawler) o la Historia del Arte (Sherrie Levine). No se trata de partir de éstos para demostrar su contenido ideológico, ya que ello puede peligrosamente conducirnos a la autocomplaciente «Endoxa mitológica» señalada por Barthes. Frente a ello —y pareciendo seguir un camino idéntico al trazado por el autor francés en el terreno de la teoría— este conjunto de artistas focaliza su atención en el lugar donde se codifica el sentido: el signo mítico. Se debe intervenir artísticamente sobre el signo para ponerlo en crisis como entidad significante completa, para romper la aparente taxatividad de su significado. A este respecto afirma Laura González Flores: «La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la *representación en sí* (la «tiranía del significado»), sino a la *política de la representación* (la «tiranía del significante»)»<sup>3</sup>.

En este punto debemos hacer una matización: no todos los signos presentan la misma categoría ni operan de la misma manera, como bien apunta Barthes. Según el autor hay que incidir especialmente sobre aquellos que convierten el enunciado mítico en idiolecto al darle homogeneidad y «espesura» —contenido ideológico—; aquellos que aparecen bajo la forma del estereotipo, la referencia y la cita. Es preciso, pues, identificarlos como paso previo a su incisión y para ello debe realizarse un análisis del enunciado mítico o de su nivel fraseológico. Esto precisamente, conforma el primer paso de la estrategia apropiacionista.

Richard Prince, por ejemplo, lleva a cabo un análisis idioléctico de estas características sobre uno de los grandes mitos contemporáneos: la publicidad: «El ámbito de la cultura más manipulador respecto a los papeles que representamos [...] cuya estrategia fotográfica es la de disfrazar el modo direccional como si se tratara de un tipo de documental<sup>4</sup>», tal como afirma Douglas Crimp. Dentro de ésta, Prince centra su atención en las imágenes de una conocida marca de cigarrillos americanos. El lugar

---

<sup>3</sup> GONZÁLEZ FLORES, Laura., *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gilli Fotografía, 2005, p.254. (La cursiva y las comillas pertenecen al autor.)

<sup>4</sup> CRIMP, Douglas., «La actividad fotográfica de la posmodernidad», en: RIBALTA, J. (Ed.), *El efecto de lo Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005, p. 161.

donde el significante condensa el contenido ideológico de este lenguaje mítico, lo constituye una galería de estereotipos sobre la masculinidad que tratan de reflejar la identidad del americano medio.

Algo semejante ocurre con Cindy Sherman, aunque en este caso la búsqueda de estereotipos, citas y referencias se centra en el nuevo enunciado mítico del cine norteamericano de *Serie B*. Los resultados son tan fructíferos como en el caso de Prince: este género despliega todo un conjunto de estereotipos femeninos de fuerte contenido ideológico. Troy Brauntuch es también un ejemplo paradigmático a este respecto, al focalizar su atención ideolética en la imagen política: otro ejemplo de enunciado mítico por excelencia. Estos son sólo tres ejemplos de una práctica que, como ya he señalado, llevan a cabo la totalidad de artistas pertenecientes a *Pictures*, pero hemos de volver al discurso, ya que esta identificación conforma simplemente la base de la práctica apropiacionista.

Una vez llevado a cabo el análisis ideolético e identificado el signo mítico de densidad ideológica, lo siguiente será intervenirlo a fin de cortocircuitar su significación. Para ello se lleva cabo un ejercicio de apropiación que no es literal; es decir, no se extrae directamente la imagen de su contexto original y se lleva a la obra. Al contrario, esta imagen es obtenida a través de procesos de mediación —reproducción, recreación refotografía...—que provocan la alteración del signo mítico allí contenido. Veámoslo en los casos anteriores. Cindy Sherman, por ejemplo, interviene los significantes señalados anteriormente, estereotipos femeninos del cine de *Serie B*, en sus famosos *Untitled Film Stills*. Para ello no copia literalmente fotogramas filmicos del género donde estos prototipos aparecen representados y los lleva al museo; al contrario, la artista se apropia del ambiente general, la estética y la caracterización de *Serie B* bajo la que frecuentemente éstos aparecen. Tras ello lleva a cabo la alteración signica mediante una puesta en escena que ella misma protagoniza. Sherman recrea el ambiente de las películas, hiperboliza los estereotipos a través de la excesiva caracterización de los personajes —maquillaje, ropa...— y la teatralidad de sus gestos, se utiliza como modelo para dar vida a las protagonistas de sus fotografías, rompe la narración cinematográfica y fotografía la escena. Estas son las alteraciones que la artista imprime al estereotipo inicial, al signo mítico por excelencia.



Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989; 50 x 70

A diferencia de Sherman, Richard Prince focaliza su atención, como ya hemos señalado, en los estereotipos masculinos que aparecen en algunas imágenes publicitarias de *Marlboro*. A fin de intervenir estos signos, el artista se apropia de estas imágenes mediante una técnica de refotografía (fotografía sobre fotografía) y sin sufrir apenas alteración<sup>5</sup>, las recontextualiza artísticamente en su trabajo. En este ejercicio de apropiación refotográfica y desplazamiento se encuentra la incisión que Prince imprime al signo. Algo semejante lleva a cabo Sherrie Levine aunque aplicado a otro enunciado concreto. Tras un estudio idioléctico de la Historia del Arte, Levine selecciona aquellas piezas que por sus significados implícitos confieren «espesura» a su lenguaje y actúan como signos del mito: cuadros de Van Gogh o Kasimir Malevich, dibujos de Egon Schiele, fotografías de Walker Evans... A fin de intervenir el signo la artista refotografía las obras de éste último sin tomar como referencia el original, sino las reproducciones que aparecen en los libros. Aunque a simple vista el resultado entre la fotografía original y la obra de Levine son idénticas, la apropiación del trabajo de Evans, el deseo expreso de la artista de utilizar la reproducción en vez del original o el título de su obra —*After Walker Evans: 4*, (1981)— constituyen alteraciones que dislocan el signo y subvierten su significado.

---

<sup>5</sup> La alteración de las imágenes de Prince, a diferencia de Sherman, es mínima. Esta consiste en: la uniformación de las fotografías artísticas —frente al tamaño y las formas diversificadas de las imágenes que se toman como referencia—; la eliminación de los *slogans* publicitarios impresos en las imágenes «originales»; la alteración del grano fotográfico y/o los colores originarios para crear un efecto desnaturalizado.



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills # 14, 1978*.

El último paso de esta alteración lo constituiría una recolocación museística que, en última instancia, legitimaría su discurso<sup>6</sup>. Hasta el momento hemos hablado de intervenir artísticamente el signo, pero ¿con qué objetivo? Fijémonos por un momento en la artificialidad que presentan las imágenes/signo intervenidas de Sherman, Levine o Prince. La finalidad es poner en evidencia el carácter cultural del signo mítico, su existencia como lugar de codificación. Ello desmonta su aparente naturalidad y cortocircuita la relación necesaria establecida entre él y su significado. En definitiva, se revela la tiranía del significante y éste pierde credibilidad. En este punto de incredulidad, el signo mítico aparece totalmente «vaciado» de su significado originario. Así son las imágenes apropiadas que aparecen en el trabajo de los artistas pertenecientes a *Pictures*, tal como señala Craig Owens: «Las manipulaciones a las que estos artistas someten estas imágenes consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión por significar. A través de las ampliaciones de Brauntuch, por ejemplo, los dibujos de Hitler [...] expuestos sin ningún tipo de rótulo, se vuelven decididamente opacos»<sup>7</sup>. Volvamos a los *Untitled Film Stills* de Sherman para visualizar este aspecto: la intervención sobre los signos/arquetipos cinematográficos a través de los procedimientos antes señalados (caracterización, artificio, ruptura narrativa...) revela el carácter ficticio, ideológico y cultural de su significación. Abrimos

---

<sup>6</sup> La metodología practicada por Levine sitúa, en ocasiones, su práctica al mismo nivel que el «apropiaciónismo neobjetual» practicado por artistas como Jeff Koons o Haim Steinbach (directamente heredado, a su vez, del *ready-made* duchampiano). Sin embargo, tal como señala José Luis Brea es necesario hacer una distinción entre ambos: «Dentro de esta misma familia cuya característica sintética se reconocería en la efectuación enunciativa de un desplazamiento, de una traslación de elemento a otro espacio de discurso [...], cabe distinguir un segundo gran grupo: aquel en el que la apropiación se realiza no sobre un objeto de mundos-de-vida [en referencia a los «apropiaciónistas neobjetuales»], sino sobre uno perteneciente a una esfera de ellos autonomizada, escindida. Y, de modo principal, precisamente la artística [...]. El ejemplo clásico aquí es Sherrie Levine» (BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 56).

<sup>7</sup> OWENS, Craig, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad», en: WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2001, p. 205.

una brecha dentro de la aparente indisolubilidad denotativa-connotativa y desconfiamos de su capacidad significante. Las fotografías de Sherman, tal como afirma Douglas Crimp, se convierten en fragmentos inconexos incapaces de significar más allá de lo que denotan: «Por regla general, la fotografía fija [...] puede tratar de trascender el espacio y el tiempo contraviniendo esta misma propiedad fragmentaria. Las fotografías de Sherman no hacen nada de eso. Al igual que las instantáneas comunes, se muestran como fragmentos; a diferencia de dichas instantáneas, su fragmentación no es la del continuo natural, sino la de una secuencia sintagmática, esto es, la de una temporalidad convencional y segmentada. Son como citas de la secuencia de marcos que constituye el flujo narrativo de la película. Su sentido de narrativa es de presencia y ausencia simultánea, una ambientación narrativa propuesta pero no realizada. En pocas palabras, son fotografías que tiene la condición del fotograma cinematográfico, de aquel fragmento «cuya existencia nunca sobrepasa el fragmento»<sup>8</sup>.

Tanto los *Untitled* como el resto de imágenes apropiadas que aparecen en *Pictures* se muestran, pero al mismo tiempo frustran el anhelo de transparencia al que nos tenían acostumbradas; son fragmentos incompletos, presencias presentes (como metafóricamente señala Douglas Crimp parafraseando a Henry James)<sup>9</sup>, ruinas. Precisamente estas características llevan a C. Owens a realizar una lectura de tales imágenes en clave alegórica (siguiendo las tesis de W. Benjamin a este respecto). Aunque hayamos introducido esta idea soslayadamente, la asociación imagen apropiada=alegoría resulta fundamental para introducir una nueva característica de este tipo de trabajos: la intertextualidad. Como sabemos, en la figura alegórica la mutación se produce al nivel de la significación, no del signo. El hecho de que la obra alegórica sea susceptible de adquirir nuevos significados no implica que éstos se impongan a partir del propio signo, como si fueran niveles exógenos e implantados al mismo. Al contrario, tal como señala Craig Owens partiendo del famoso verso de Yeats («¿Cómo podríamos distinguir al bailarín del baile?»), la importancia de la alegoría radica en que todos los niveles de significación están potencialmente contenidos en la estructura de su signo enunciativo básico. A este respecto Owens señala: «La genuina alegoría es un elemento estructural de la literatura: tiene que estar allí, una interpretación crítica no

---

<sup>8</sup> CRIMP, Douglas, «Imágenes», en: GUASCH, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2005, p. 92.

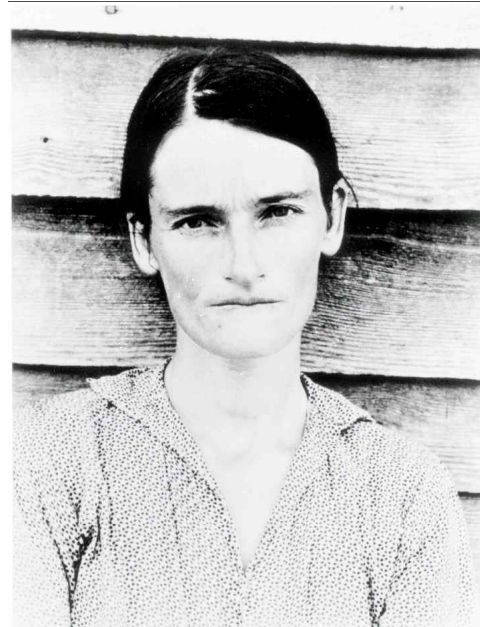
<sup>9</sup> A modo de metáfora del carácter fragmentario, opaco y alegórico del tipo de imágenes utilizadas por los artistas de *Pictures*, Douglas Crimp propone la frase del escritor Henry James «La presencia que tenía ante sí, era una presencia»; CRIMP, Douglas, «Imágenes», *Ibíd.*, p. 89.



puede añadirla por su cuenta. En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación; el paradigma de obra alegórica es por tanto, el palimpsesto<sup>10</sup>». <sup>11</sup>



**Walker Evans,**  
*Cotton Tenant Farmer's Wife, 1936*



**Sherrie Levine,**  
*After Walker Evans, 1981*

Esto introduce la alegoría en un nivel metatextual que no posee por ejemplo el símbolo, cuyos significados no cruzan el enunciado sino que se conforman a partir de él.

Al estar comprendida en clave alegórica, la obra posmoderna de los artistas que venimos analizando también se convierte en una entidad intertextual. Esta nueva dimensión resulta fundamental en un sentido. La lectura alegórica de las imágenes apropiadas que utilizan los artistas de *Pictures* nos había casi conducido a un punto cero: la opacidad, el fragmento, la incapacidad significante...Esta no es la meta final: estas imágenes, en tanto alegorías, contienen potencialmente todas las lecturas posibles. Gracias a ello la obra apropiada supera su opacidad «bloqueante» y se convierte en una entidad descentrada recorrida por toda una corriente de significados. La mayor parte de éstos tienen un contenido crítico. Es importante señalar este aspecto por un motivo: si los discursos críticos son generados por la intertextualidad y ésta a su vez depende de la

---

<sup>10</sup> A este respecto puede consultarse: BORGES, Jorge Luís, «Pierre Menard, Autor del Quijote», en: WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, op. cit.*, pp. 3-10.

<sup>11</sup> OWENS, Craig, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad», *Art. cit.*, p. 205.



alegoría provocada por la ruina del significante original, la destrucción del signo queda contenida dentro de sus propios límites. Dicho de otro modo: los enunciados míticos de la contemporaneidad, convertidos en ruinas alegóricas por la obra apropiada, son atacados por una intertextualidad presente en su propio enunciado. El virus ataca el sistema dentro del sistema mismo. Por este motivo Barthes señala: «Los lenguajes espesos (como el discurso mítico) podrían atacarse enfilándolos con una transescritura, cuyo «texto» [...] antídoto del mito, ocuparía el polo, o más bien, la región aérea, ligera, espaciosa, abierta, descentrada, noble y libre, ese espacio en que la escritura se despliega contra el idiolecto, es decir, en sus mismos límites y combatiéndolo»<sup>12</sup>. Ilustremos este aspecto analizando la obra de Sherrie Levine. Para la artista, el trabajo fotográfico que Walker Evans realiza para la FSA condensa todos los principios de originalidad, representación, expresividad y aura asociados a ese gran enunciado mítico que es la modernidad artística. Por este motivo, Levine interviene el signo/fotografía mediante un ejercicio refotográfico de apropiación artística que no parte del original, sino de las reproducciones que del trabajo de Evans aparecen en los libros ilustrados. Este procedimiento unido a otros ya señalados (desplazamiento, título...) pone en crisis el valor de la representación contenido en la obra original: la fotografía de Sherrie Levine (basada en la refotografía de una copia en cadena) tiene el mismo valor representativo que la de Evans (tomada directamente de la realidad). No es de extrañar que la exposición de la serie *After Walker Evans* se presentase con el lema: «A picture is no substitute for anything». El valor de la originalidad como indiscutible premisa de lo artístico tampoco queda indemne. Levine demuestra que un trabajo explícitamente plagiado como el suyo, también puede adquirir el estatus de obra de arte. La polémica suscitada por el procedimiento creativo de Levine, puso además de manifiesto el valor aurático que portaban las fotografías de Evans; Walter Benjamin estaba equivocado al afirmar que la irrupción de los medios de reproducción técnica en el campo artístico, provocaría la disolución del aura. En conclusión: la obra de Sherrie Levine es capaz de poner en crisis todos los valores asociados al trabajo del fotógrafo modernista desde una apariencia prácticamente idéntica. Su destrucción está contenida en los límites de su propia enunciación.

Además de la intertextualidad, el carácter alegórico de las obras adscritas a *Pictures* tiene importancia en un nuevo sentido. La alegoría tiene, como ya hemos

---

<sup>12</sup> BARTHES, R., «La mitología hoy», en: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, op. cit., p. 86.

dicho, un enorme potencial significativo que, sin embargo, no puede desarrollar por sí misma; no tiene tal capacidad. En este punto aparece una figura fundamental: el espectador. A partir de este momento, la obra posmoderna retoma el legado establecido por Marcel Duchamp y se convierte en una situación lingüística<sup>13</sup> que vincula tres elementos: autor, obra y espectador. La participación del espectador implica, por un lado, la anunciada «muerte del autor» vaticinada por Barthes que pone fin a la modernidad: «un texto está formado por escrituras múltiples [...] pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura [...] pero el destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor»<sup>14</sup>.

Esto supone la superación definitiva del mito del autor que había que había monopolizado gran parte de la modernidad pictórica (Frank Stella).

No es de extrañar que Nicolas Bourriaud sitúe estas prácticas en el origen de un conjunto de actitudes artísticas contemporáneas basadas en la copia, lo *dado*, lo producido, etc. que él engloba bajo el denominativo «post-»<sup>15</sup>.

Tras todo esto quizás logremos colapsar el mito último: la idea de la práctica apropiacionista como un ejercicio simplista que roza la impostura. Devolvamos al resurgir apropiacionista la importancia que tiene y el lugar que legítimamente le corresponde dentro de las prácticas artísticas de nuestro tiempo.

---

<sup>13</sup> Rosalind Krauss señala que el giro de la obra concebida como creación a la obra concebida como situación enunciativa y lingüística aparece por primera vez en *Tu m'* (1918) de Marcel Duchamp. Las propuestas artísticas de los sesenta, como el *minimal* o el conceptual, recogen esta herencia paradigmáticamente sintetizada en la frase que Donald Judd escribe en 1965: « “No arte”, “anti arte”, “arte del no arte” y “arte del anti-arte”, todo es inútil: si alguien dice que su trabajo es arte, es arte». KRAUSS, R., «Notas sobre el índice Parte I», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza forma, 1997, pp. 209-225.

<sup>14</sup> BARTHES, R., «La muerte del autor», en: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, op. cit., p. 71.

<sup>15</sup> BOURRIAUD, Nicolás, *Post producción. La cultura como escenario: modo en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.