

Terra viridis 58. Fragmento de fruta, hilo de algodón y tinta sobre papel, 25 x 25 x 5 cm, 2010

# Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte

♦ Angélica Tornero

En los años setenta del siglo XX, irrumpió entre los teóricos y críticos del arte y la literatura una manera diferente de comprender la configuración de las obras. Los conceptos y aproximaciones ofrecidas hasta ese momento resultaban insuficientes para explicar las propuestas de los artistas y escritores de un mundo cambiante, en el que las relaciones entre las personas y las naciones se volvían más complejas.

Así, estudiosos de diferentes nacionalidades se dieron a la tarea de reflexionar sobre la manera en que podían ser abordadas las novedosas propuestas artísticas y literarias, caracterizadas por la tendencia a desdibujar límites genéricos y estilísticos, y a crear híbridos. Desde el punto de vista de la literatura, Julia Kristeva analizó, a partir de los desarrollos del filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín, la manera en que los textos literarios se relacionaban con otros textos. Para la autora, un texto literario determinado resulta de la relación con otros textos. Kristeva denominó a esto intertextualidad. Desde la perspectiva de las artes, la artista visual británica Sherrie Levin denominó a su aproximación creativa apropiación, concepto que sería retomado por diversos teóricos y críticos de

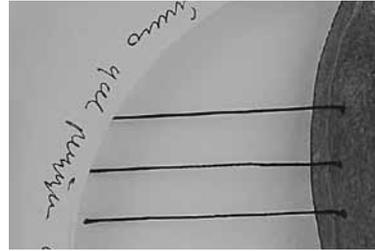
la posmodernidad estadounidense para hablar, en términos generales, de la acción de tomar prestado o apropiarse de otra expresión artística.

El objetivo de este artículo es exponer las reflexiones primeras de artistas y críticos en relación con los conceptos de intertextualidad y de apropiación en el marco de los estudios de arte y literatura. Como se advertirá, aun cuando estas dos maneras de comprender las realizaciones artísticas y literarias surgieron en distintos países, la primera en Francia y la segunda en Estados Unidos, comparten la aproximación a las ideas de sujeto, autor, texto y lector o receptor; dicho de otro modo, participan de un espíritu de época, más allá de las especificidades culturales, las cuales, desde luego, están presentes en realizaciones concretas. Hay que decir que las expresiones, en el marco de la intertextualidad y la apropiación, son muy diversas y que este ámbito de exploración distinto propició un nuevo campo para la creación en la época contemporánea.<sup>1</sup>

En primer término, abordaré la idea de intertextualidad. El antecedente inmediato de este concepto se encuentra en los desarrollos del filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín, a propósito de sus estudios

<sup>1</sup> Con esto no se quiere decir que la aproximación sea original ni nueva en la historia del arte y la literatura, sino que propició, en el siglo XX, una manera distinta de concebir las expresiones artísticas, más allá de los mitos de la modernidad.





sobre el lenguaje. Bajtín se dedicó a investigar los usos sociales del lenguaje, desde una perspectiva filosófica, en el marco del capitalismo en Rusia, a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Su interés consistió en indagar el papel del lenguaje en la comprensión del mundo, no de manera abstracta, sino a partir de circunstancias histórico-sociales. Este pensador encontró en la literatura una fuente de enorme valor para realizar sus investigaciones. Se interesó por leer a los autores rusos decimonónicos e indagar en sus propuestas la manera en que el lenguaje funcionaba en la organización del mundo del texto y del mundo del lector.

Las principales ideas de Bajtín giran en torno a esta proposición: el lenguaje es un medio compartido y conflictivo, ya que no puede hablarse de un discurso exclusivo, único y privado. El lenguaje no es propiedad privada, ni responde a las intenciones personales, sino que pasa por las intenciones de los otros.<sup>2</sup> El filósofo ruso encontró que en el discurso literario se advertía con mayor claridad este modo de ser del lenguaje. En las narrativas literarias, sobre todo en algunos autores que Bajtín estudió, como es el caso de Dostoievski, el lenguaje no se presentaba como algo unitario, indestructible, inamovible, correspondiente a una conciencia única, sino que se configuraba como discurso realizado con diferentes “lenguajes” o formas de hablar.<sup>3</sup>

Este tipo de discurso literario, le parecía al autor, era mucho más próximo al que constatamos en la vida cotidiana.

Bajtín advirtió que específicamente los escritores de novelas empleaban esta heteroglosia, esta diversidad de “lenguajes”, para configurar sus propuestas. Estos escritores retomaban formas de expresión diferentes, maneras personales y ajenas de hablar para armar sus prosas, con lo cual su propia voz se alejaba de la obra; entraba en relación con lo otro. Para estudiar estas interrelaciones entre la diversidad de lenguajes no bastaba el formalismo lingüístico. Es decir, no se trataba ya de observar, como lo hicieron algunos de los teóricos y críticos denominados “formalistas rusos”,<sup>4</sup> que la literatura se configuraba a partir de diferentes estructuras del lenguaje, sino que se configuraban discursos encarnados a manera de diversas visiones del mundo, históricamente determinadas. Para Bajtín, la prosa literaria tendía a estructurarse a partir del diálogo socio-histórico; en ella se escuchaban las voces de la diferencia, lo que correspondía al “estado natural del lenguaje”.<sup>5</sup> Para que las relaciones de significación devengan dialógicas, escribía Bajtín, “debían encarnarse; es decir, entrar en otra esfera de la existencia: volverse discurso, es decir, enunciado, y poseer un autor, es decir, un sujeto del enunciado”.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> M. M. Bajtín, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, Michael Holquist (ed.), University of Texas Press, Austin, 1981, p. 294.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>4</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México DF, 1998.

<sup>5</sup> M. Bajtín citado en Gary Saul Morson, “Diálogo, monólogo y lo social”, en G. S. Morson (comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, UNAM, México DF, 1993, p. 149.

<sup>6</sup> M. Bajtín citado en Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Lumen, Madrid, 1974, p. 124.

Con estas reflexiones, Bajtín concluyó que algunas de las novelas escritas hacia finales del siglo XIX eran ya discursos dialógicos, en los que se observaba esta vocación de los escritores de insertar la palabra ajena de manera cada vez más evidente, como fue el caso de Dostoievski. La idea de la voz propia y única quedó cuestionada. Bajtín observó que el planteamiento de una voz original, realizado principalmente en torno a la poesía, obedecía más a una tendencia estética de la época que quedaba atrás, que a la realidad del lenguaje, visto desde la perspectiva social.<sup>7</sup>

Julia Kristeva abrevó de estas reflexiones de Bajtín para desarrollar su teoría de la intertextualidad.<sup>8</sup> Lo mismo que el filósofo, Kristeva distaba de algunas de las observaciones realizadas por los formalistas rusos. Esta autora propuso que lo observado por autores como Eijzenbaum, en términos de modos del discurso, debía ser visto de manera más compleja, como forma de relacionarse socialmente en la época actual: “Eijzenbaum no tiene en cuenta que, en la mayoría de los casos, el autor del relato, antes que referirse a un discurso oral, se refiere al discurso del otro, en cuyo caso el discurso oral no es más que una consecuencia secundaria”.<sup>9</sup> Es decir, no se trataba solo de observar la forma del relato, sino de subrayar las implicaciones sociales, históricas, políticas y filosóficas del discurso literario,

a partir de su configuración dialógica. La crítica a los formalistas, la idea de dialogismo de Bajtín y la literatura del siglo XX —entre otros, Proust, Joyce, Woolf, Kafka— condujeron a Kristeva a desarrollar una teoría sobre el texto de la novela, en la que describió la idea de intertextualidad.

Según Kristeva, para Bajtín, exponente de una Rusia revolucionaria, el diálogo no era solamente lenguaje asumido por el sujeto, sino escritura, en donde puede leerse al otro. Así, “el dialogismo designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad”.<sup>10</sup> Es decir, Bajtín subrayaba el carácter intersubjetivo y comunicativo del lenguaje. Kristeva observó que en estas reflexiones estaba implicado el carácter “citacional” del texto literario; es decir, dos ideas: la de que en todos los discursos se “citan” otros discursos y la de que toda lectura se construye como discurso. De la noción de intersubjetividad, Kristeva transitó a la de intertextualidad. No se trataba ya de relaciones entre sujetos, sino de relaciones entre textos.

Imbuida en el espíritu de época que le tocó vivir, específicamente en relación con los desarrollos de Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida, la autora se adhirió a las ideas de la “muerte del hombre” de Foucault<sup>11</sup> y la “muerte del autor” de Barthes;<sup>12</sup> dos reflexiones principales que surcaban el contexto del surgimiento del posestruc-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 296.

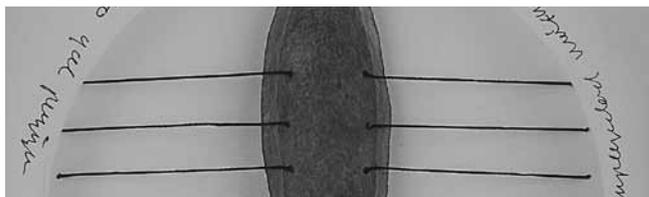
<sup>8</sup> Léon Somville, “Intertextualité”, en Maurice Delacroix *et al.* (eds.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Duculot, París, 1990, p. 114.

<sup>9</sup> Julia Kristeva, *El texto...*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>11</sup> *Cfr.* Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966 [*Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México DF, 1971].

<sup>12</sup> *Cfr.* Roland Barthes, “La mort del auteur”, en *Le bruissement de la langue*, Seuil, París, 1984 [“La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987].



turalismo francés. Al considerar al escritor en el marco de la estructura dialógica de la novela, este se reducía a un código, “a una no-persona, a un anonimato (el autor, sujeto de la enunciación) que se mediatizaba a través de un él (el personaje, el sujeto del enunciado)”.<sup>13</sup> El autor “no es nada ni nadie, más que la posibilidad de permutación de sujeto a destinatario”.<sup>14</sup> Según Kristeva, el autor “deviene un anonimato, una ausencia, un espacio blanco, para permitir que la estructura exista como tal. En el propio origen de la narración, en el momento mismo en que aparece el autor, encontramos la muerte: la experiencia de la nada”.<sup>15</sup>

Para desarrollar la noción de intertextualidad, Kristeva postula una concepción espacial del lenguaje poético; no una cadena lineal, sino una red de relaciones simultáneas. A partir de esta concepción, determina tres dimensiones del espacio textual: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Estas tres dimensiones están en diálogo permanente. La relación entre el sujeto de la escritura y el destinatario es horizontal, mientras que la del texto y el contexto es vertical. Ahora bien, escritor y destinatarios se presentan en tanto que discurso, de modo que tanto las relaciones horizontales (sujeto/destinatario) como las verticales (texto/contexto) revelan que “la pala-

bra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)”.<sup>16</sup> Con estas reflexiones, plantea la descripción de la intertextualidad así: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es producido por la absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se ubica la noción de intertextualidad y el lenguaje literario se lee, por lo menos, como doble”.<sup>17</sup> Es decir, al leer, el lector se relaciona no con uno, sino con dos; con yo y el otro. No hay una voz única, sino, por lo menos, dos. Así, las obras literarias que se estructuran de esta manera no pueden ser estudiadas a partir de una lógica en la que prevalece la idea de un autor, un personaje, una temática; dicho de otro modo, la idea de uno.

Aun cuando algunos autores no están de acuerdo con la interpretación que Kristeva hizo del filósofo ruso,<sup>18</sup> la intertextualidad se convirtió en constructo principal para el análisis literario de las obras del siglo XX. Autores posteriores, como Michel Arrivé, Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre y Gérard Genette, retomaron la noción de intertextualidad. Algunos la criticaron y otros propusieron aproximaciones metodológicas que permitieran ir más allá de afirmar que todo texto está configurado a partir de la intertextualidad. Kristeva no compartió algunas

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *El texto...*, op. cit., p. 113.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>17</sup> Kristeva citada en Léon Somville, “Intertextualité”, op. cit., p. 115: “(T)out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle de intertextualité, et le langage poétique se lit, a moins, comme double”. La traducción es mía.

<sup>18</sup> *Idem.*

de las propuestas, ya que, decía, la intertextualidad se ha entendido en el sentido banal de crítica de las fuentes.<sup>19</sup> La autora desarrolló su propuesta, por una parte, en el marco de una semiología de la literatura y, por otra, de la pragmática. En este sentido, consideró como punto de partida para la reflexión, la idea de transformación: la novela representa en su propia estructura las particularidades de una transformación.<sup>20</sup> Esto es lo que se debe analizar, según la propuesta de la autora.

Aun cuando no es posible unificar el arte de la apropiación o *appropriation art* con el posestructuralismo francés, es decir, con el pensamiento de Foucault, Kristeva, Barthes o Derrida, es evidente el espíritu de época que atraviesa ambas propuestas. Varios críticos subrayan la influencia del pensamiento de estos autores en la obra de los apropiacionistas estadounidenses y otros reclaman el cuidado necesario para saber distinguir las diferencias.<sup>21</sup> La crítica de arte Anna María Guasch ha destacado la presencia de las acciones de apropiación de Duchamps y las reflexiones de Roland Barthes en relación con la “muerte del autor”, en la obra de Sherrie Levine, la principal exponente de la apropiación.<sup>22</sup>

El *appropriation art* describe el trabajo realizado por varios artistas plásticos estadounidenses, sobre todo a partir de la década de los ochenta. Entre otros, Michel Basquiat, Keith Haring, Jeff Koons y Sherrie Levine practicaron la apropiación como modo de expresión artística en una época agotada en términos de posibilidades combinatorias para la creación de obras originales.<sup>23</sup> La artista visual Sherrie Levine ha sido considerada como la principal exponente de la apropiación, de los años ochenta, no solo por sus propuestas, sino también por la concepción que esta creadora expresaba sobre su propia práctica. En 1981, a propósito de la aproximación que ella misma tenía al arte, escribió: “El mundo está saturado hasta el ahogo. El hombre ha dejado sus signos en cada piedra. Cada palabra, cada imagen está empeñada e hipotecada [...]. Posterior al pintor, el plagiarista ya no produce desde su pasión, su humor, sus sentimientos, sus impresiones, sino, más bien, desde la inmensa enciclopedia a partir de la cual dibuja”.<sup>24</sup>

Para esta autora, no era posible seguir pensando en la obra original u originaria; no hay origen. Las obras surgen de otras obras, inscritas en esa enciclopedia inmensa que se conforma de las ex-

<sup>19</sup> *Idem.*

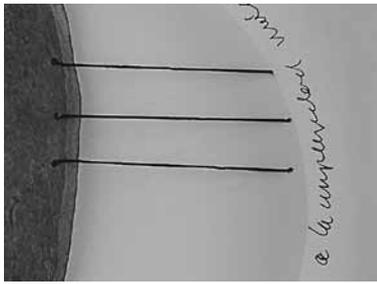
<sup>20</sup> Julia Kristeva, *El texto...*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>21</sup> Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, México DF, 1988, p. 9.

<sup>22</sup> Anna María Guasch, “Una lectura de la posmodernidad”, en *Estéticas del arte contemporáneo*, Domingo Hernández (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 95.

<sup>23</sup> Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>24</sup> En el original en inglés se lee: “*The world is filled to suffocating. Man has placed is token in every stone. Every word, every image is leased and mortgaged [...]. Succeeding the painter, the plagiarist no longer bears within his passion, humorous, feelings, impressions, but rather this immense encyclopedia from which he draws*”. Sherrie Levin, “Statement”, en Harrison y Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, p. 1067. La traducción es mía.



presiones que han existido en otros momentos, obviamente, realizadas por “otros”. La primera experiencia de apropiación de Levine consistió en tomar imágenes de mujeres embarazadas de revistas femeninas. Posteriormente, presentó como obra propia un trabajo en el que “re-fotografió” fotografías de Elliot Porter, Edward Weston y Walker Evans. Con estas propuestas, la artista ponía en cuestión concepciones tradicionales del arte, de manera muy semejante a como lo hizo Julia Kristeva por medio de la teoría y la crítica literaria.

La apropiación ha suscitado diferentes aproximaciones interpretativas. Los críticos no se ponen de acuerdo en relación con la vocación de esta tendencia. Para algunos, la apropiación es una expresión crítica, mientras que para otros es, más bien, positiva y afirmativa o, dicho de otro modo, funcional, lo cual provoca una distinción también en el ámbito posmoderno: se puede proponer una oposición entre un posmodernismo conservador y uno crítico.<sup>25</sup>

Entre los principales defensores de la postura crítica se encuentran Craig Owens, Hal Foster y Douglas Crimp. Estos autores consideraron relevante señalar, como argumento principal para sostener que se trata de una aproximación crítica, la idea de la “muerte del autor”. Con esta idea se desvanecían algunos de los principios sagrados del arte moderno: la originalidad, la autoría y la intención. Es decir, no se hablaba ya de originalidad

en el arte, porque no hay obra original, sino que resulta de la apropiación. En este mismo sentido, es inútil hablar del autor y de la intención que el autor tuvo al configurar la obra. Lo que importaba, en ese momento, era la manera en que un texto se relacionaba con otro y cómo el receptor formaba parte de la experiencia del arte.

Según Juan Martín Prada, la estrategia crítica de la práctica apropiacionista implica una “actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, de su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado”.<sup>26</sup> La apropiación no es una actividad frívola, que busca solo el placer de un lenguaje diferido y desplazado en el tiempo. La reubicación contextual de las pautas estéticas orienta la reflexión sobre el arte hacia lo social y lo político. Para los apropiacionistas, apoderarse de la obra de otro, copiar esta obra, implicaba su recontextualización y, con ello, la puesta en duda de la subjetividad, del origen, de la originalidad.

En el marco de la apropiación crítica, no todos los estudiosos comparten la idea de la compatibilidad entre el posestructuralismo francés y las expresiones apropiacionistas estadounidenses. Craig Owens considera que se puede caer en la tentación de realizar esta asociación mimética, pero hay que tomar en cuenta el contexto: “técnicas similares

<sup>25</sup> Hal Foster, “Introducción...”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001, p. 7.

tienen significados distintos”.<sup>27</sup> La práctica de la apropiación implica militancia y en el caso de Levine se relaciona con la de las artistas, críticas de los usos de las imágenes de mujeres por la cultura de masas. Sherrie Levine se apropia de las fotografías de otros autores, dicho sea de paso, del sexo masculino, con lo cual inscribía su creación en la idea de la “muerte del autor”; al realizar este acto de “piratería” las fuentes autoriales quedaban cuestionadas.<sup>28</sup>

Ahora bien, la intervención no tiene como resultado, en relación con la recepción, un ejercicio de abstracción en torno de la idea de la “muerte del autor”, sino que se observa desde una posición política. Para Owens, la negación de la autoría, en Levine, es un rechazo del papel del creador como “padre” de la obra, incluso de los derechos paternales que la ley otorga al autor. Craig Owens escribió: “La falta de respeto de Levine por la autoridad paternal sugiere que su actividad no es tanto de apropiación como de expropiación: expropia a los apropiadores”.<sup>29</sup> Así, las artistas coetáneas de Levine, como Barbara Kruger, Jenny Holzer y Dara Birnbaum, orientan sus expresiones desde su condición de mujeres, y es precisamente esto lo que añade el componente crítico a la expresión artística, ya que hay una posición política implicada.

La práctica de la apropiación crítica no puede ser comprendida como un ejercicio gozoso al margen del compromiso, lo cual implica ya una situación y un contexto de realización de la obra de arte, además de la recepción. Críticos como Benjamin Buchloh analizaron la obra de las mujeres apropiacionistas sin considerar las circunstancias de género.<sup>30</sup> Esto ha suscitado inconformidades. Craig Owen considera que Buchloh ubicó la obra de estas artistas visuales al lado de la tradición masculina del *collage* y el montaje, e interpretó la aproximación de estas mujeres desde su propia visión de género masculino. Para Buchloh, lo que las artistas hacen es desvelar programas ideológicos ocultos en la imagería de la cultura de masas; es decir, desvelar la perspectiva masculina dominante en la construcción de las imágenes de las mujeres. Owens piensa que las artistas van mucho más allá: “se ocupan de las *imágenes de las mujeres* que tiene la cultura de masas. [...] Lo que reconocemos en su obra es el ‘tema’ lacaniano de la femineidad como espectáculo contenido, que existe sólo como representación del deseo masculino”.<sup>31</sup>

Sea como sea, la pregunta ha sido, para varios críticos, cuál es el fin de la apropiación. Para quienes consideran que se trata de una actitud crítica, lo que se pretende, al no rechazar a la institución

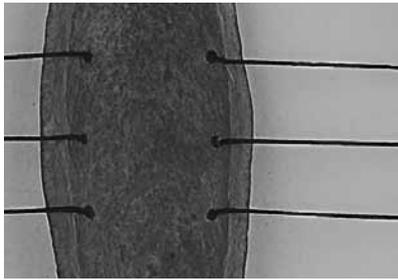
<sup>27</sup> Craig Owens, “El discurso de los otros, Las feministas y el posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, op. cit., p. 116.

<sup>28</sup> Hal Foster et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2008, p. 47.

<sup>29</sup> Craig Owens, “El discurso...”, op. cit., p. 116.

<sup>30</sup> Cfr. Benjamin Buchloh, “Allegorical procedures. Appropriation and montage in contemporary Art”, en *Artforum*, núm. 1, vol. XXI, septiembre de 1982, pp. 48 y 50.

<sup>31</sup> Craig Owens, “El discurso...”, op. cit., pp. 115-116.



sino al operar dentro de ella, es visibilizar los sistemas de control y manipulación de la experiencia estética: “descubrir la política de la experiencia estética y de la tradición cultural”.<sup>32</sup>

Entre los críticos que sostienen el argumento contrario y consideran la apropiación como actividad funcional, nada crítica y complaciente, destaca Donald Kuspit. Para este autor, el arte apropiacionista está preñado por un signo de decadencia y de muerte del arte. Es la crisis, en términos del sentido del arte.<sup>33</sup> Kuspit sospecha que en el arte posmoderno prevalecen vestigios conservadores, específicamente en relación con las obras en las que se realizan mezclas o combinaciones de estilos, temas, escuelas.

Las prácticas de apropiación se convierten en maneras personales de expresión y, con ello, lo que se confirma es la individualidad del artista, tal como lo hizo el arte moderno, y no las formas de ejercicio del poder del estilo o estética en una época determinada.<sup>34</sup> Según Kuspit, el arte posmoderno sobredimensiona el objeto y lo reifica hasta el punto de que la subjetividad implícita se revela como espectáculo. Con ello, se cae en lo que se quiere evitar: no solo no “muere el sujeto”, sino que hay una certeza narcisista.

Hal Foster distinguió dos tipos de posmodernidad. En una se celebra el cinismo de los artistas al reciclar obras clásicas, sin ninguna intención crítica. La otra está conformada por la amalgama de artistas de izquierda y feministas, preocupados por las políticas en torno a la estética, vista desde el poder hegemónico.<sup>35</sup>

Actualmente, el campo de referencia de la idea de apropiación se ha ampliado. Dentro de este se incluyen las prácticas museísticas, basadas en las “apropiaciones de la materialidad física de obras de arte en museos u otros espacios de exposición institucional, a través de reinstalaciones o intervenciones de diverso tipo”.<sup>36</sup>

La intertextualidad y la apropiación surgieron de una inquietud semejante, relacionada con la idea de que en la realización de obras de arte y literatura, interviene más de un autor. Es decir, se niega la afirmación de la estética moderna relacionada con la autoridad y, con ello, de la originalidad de las obras de los artistas. Aun cuando ambas se han desarrollado de manera diferente, en términos literarios y artísticos, es evidente que han cuestionado un paradigma fundamental que, sea como sea, nos permite reflexionar sobre la idea de la autoría y las maneras de la creación.

---

<sup>32</sup> Juan Martín Prada, *La apropiación...*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>33</sup> Donald Kuspit citado en Tim Woods, *Beginning Postmodernist*, Manchester University Press, Manchester, 1999, p. 130.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Hal Foster citado en Tim Woods, *ibid.*, p. 131.

<sup>36</sup> Juan Martín Prada, *La apropiación...*, *op. cit.*, p. 8.