



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES "PROF. FRANCISCO A. DE SANTO"

Portes  
Artes y Letras



Año 3 / N° 4 / 2014

## La problemática de la periodización de la “contemporaneidad” en la historia del arte

Julia Cipriano

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Instituto Universitario Nacional del Arte

[juliaacipriano@gmail.com](mailto:juliaacipriano@gmail.com)

Marina Panfili

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Instituto Universitario Nacional del Arte

[marinapanfili@gmail.com](mailto:marinapanfili@gmail.com)

## Resumen

La clasificación, como abstracción conceptual, es una herramienta necesaria en la construcción teórica en general y en historia del arte en particular, donde la mayoría de las clasificaciones ponen en relación recortes temporales con definiciones de rasgos estilísticos. En el presente trabajo abordamos el problema de la definición y denominación de la contemporaneidad artística a partir del estudio de las propuestas de periodización de dos autores: Arthur Danto (1924), filósofo y crítico de arte estadounidense, y Nicolas Bourriaud (1965), crítico de arte y curador francés.

**Palabras clave :** Historia del arte – periodización – estilo – modernidad – contemporaneidad

La clasificación, como abstracción conceptual, es una herramienta necesaria en la construcción teórica. En historia del arte, la mayoría de las clasificaciones ponen en relación recortes temporales con definiciones de rasgos estilísticos a los que se les asigna un nombre, como por ejemplo, Gótico, Renacimiento, Barroco. Las denominaciones citadas, tan profusamente usadas en historia del arte, han sido naturalizadas al punto en que olvidamos que son construcciones. No ocurre lo mismo cuando se trata de definir y denominar el momento presente, respecto del cual encontramos diversas propuestas sin que ninguna se haya establecido en el uso por sobre las otras.

En este trabajo elegimos dos autores contemporáneos que se han aventurado en la empresa de construir relatos sobre el presente artístico: Arthur Danto, filósofo y crítico de arte estadounidense nacido en 1924, y Nicolas Bourriaud, crítico de arte y curador francés nacido en 1965. Del primer autor, tomamos el texto *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997, 1° edición) y del segundo, *Radicante* (2009). Es relevante atender al momento de escritura de cada texto, puesto que el presente al que se alude es diferente en cada caso. Así, Bourriaud hace referencia a un conjunto de prácticas y comportamientos que Danto no podría haber tenido en cuenta por ser su texto anterior en más de una década.

Con la finalidad de analizar las propuestas de los autores en relación con la contemporaneidad abordaremos, primero, las caracterizaciones que realizan sobre la modernidad para tratar, luego, la

problemática en torno a su finalización y la conceptualización de lo que sucede de allí en adelante. El desarrollo de las ideas respecto de estas cuestiones dará cuenta de los diversos niveles de análisis y de las diferencias de enfoque entre los autores. En líneas generales, Bourriaud construye un relato sobre el arte contemporáneo partiendo del análisis del mundo bajo la lógica de la globalización, mientras que Danto circunscribe su relato a la propia historia del arte y no reflexiona tanto sobre las prácticas artísticas en sí como sobre los discursos que en cada época definen los modos de producción y circulación.

## Modernidad(es)

Nos detendremos, primero, en las consideraciones de Arthur Danto acerca de la modernidad. Como hemos dicho, este autor centra su análisis en el nivel de los discursos o narrativas que organizan la producción y circulación artística en cada momento histórico. En este sentido es significativo el reconocimiento que hace de la figura de Clement Greenberg (1), a quien considera como el más grande narrador de la modernidad por haber construido un relato capaz de reemplazar la narrativa de la pintura mimética dominante en las artes visuales en ese entonces. Esta última, que había sido delineada ya en el siglo XVI por Giorgio Vasari (2), definía al arte como imitación, como reproducción de apariencias visuales. La historia del arte interpretada de acuerdo con esta narrativa era la historia de las sucesivas estrategias creadas para producir representaciones cada vez más semejantes a la “realidad visual”. Fundamentalmente concebida en función de la pintura, esta semejanza hacía referencia a la ilusión de tridimensionalidad lograda sobre una superficie plana a través de diversos recursos plásticos. Clement Greenberg observó que hacia fines del siglo XIX la búsqueda de los pintores comenzó a orientarse en otra dirección. Sin eliminar la referencia a la realidad circundante, algunos artistas volvieron su atención hacia los propios medios de representación pictórica: el plano, la línea, la pincelada, la densidad de la propia materia pictórica, la superficie del lienzo, la forma tradicionalmente rectangular del campo plástico. De acuerdo con este criterio, Greenberg construyó una genealogía de artistas que comenzaba con Édouard Manet, al que consideraba el primer pintor modernista puesto que en sus pinturas destacaba las superficies planas de color por sobre la condición mimética de las mismas. En esa línea de investigación continuaban los impresionistas –que hacían visible la condición matérica de

la pintura– y luego Cézanne –quien construía sus imágenes a partir del formato rectangular del campo plástico. Más adelante en el tiempo, promediando el siglo XX, los pintores de la Escuela de Nueva York fueron señalados por Greenberg como los herederos de esa serie de experimentaciones y la abstracción de campo de color se constituyó en el último hito de su narrativa. Aquí los rasgos miméticos habían sido eliminados por completo. Para Greenberg, entonces, el criterio que regía la narrativa de la modernidad era la pureza, es decir, la autorreferencialidad del arte: el arte refiriéndose al arte mismo, reflexionando sobre sus propios medios. Todo aquello que no respondiera a esta condición quedaba fuera de los límites del arte. Así, por ejemplo, la pintura surrealista era considerada “impura” al tematizar principalmente los sueños, el inconsciente, el erotismo y lo misterioso. Del mismo modo, Marcel Duchamp, reconocido referente para numerosos artistas entre los años cincuenta y sesenta, no tuvo un lugar en su narrativa y el arte pop –contemporáneo a la pintura abstracta que Greenberg defendía– fue relegado a un lugar marginal, sin incidencia en el desarrollo de la historia del arte. Esto pone en evidencia que *moderno* no era sólo una noción temporal, en tanto que no todo el arte producido entre 1880 y 1962 –año que marca el final del expresionismo abstracto– se ajustaba a la narrativa definida por Greenberg.

Arthur Danto se apropia de este relato acerca de la modernidad, aunque propone una variación en el señalamiento de los hitos fundacionales: en su genealogía son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernos. A partir de ellos advierte una discontinuidad en la producción pictórica: el fin de la concepción del cuadro como “ventana al mundo” –al poner en segundo plano la búsqueda de mimesis– y su constitución como verdadero objeto, dotado de una materialidad y un lenguaje plástico específicos. La pintura –y a su modo, la escultura– centró su interés en los propios medios de representación. Siguiendo el razonamiento del crítico neoyorkino, Danto formula de este modo la pregunta de la pintura moderna: ¿qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?

Los primeros años de la década del sesenta constituyen un punto de inflexión en el esquema del filósofo. Hacia 1962, con el final del expresionismo abstracto, señala el inicio de una sucesión acelerada de estilos: campo de color, abstracción geométrica, neorrealismo francés, pop, op, minimalismo, arte povera, Nueva escultura y arte conceptual. Esta etapa que el autor identifica con un “paroxismo de estilos” –que fue disminuyendo en los años setenta–, estuvo signada por la idea de que “no hay una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con las ‘meras cosas reales’” (Danto, 1999: 35). La obra de Andy Warhol, *Brillo box*, de 1964, fue la que motivó esta intuición y la

experimentación posterior fue haciéndola cada vez más patente: los artistas presionaron contra los límites del arte y pusieron en evidencia que los límites cedían. Esta exploración condujo a la toma de conciencia de que cualquier cosa podía constituirse en obra de arte, haciendo aflorar la pregunta filosófica por la naturaleza del arte. Este interrogante, que se manifestó explícitamente en el arte conceptual y sobre todo en las ideas de Joseph Kosuth, marcó –para Danto– la conclusión de la historia del modernismo.

Teniendo en cuenta esta caracterización del período moderno, nos abocaremos a considerar las reflexiones de Nicolas Bourriaud al respecto. Es posible identificar dos sentidos en que este autor hace referencia a la modernidad: por un lado, en un sentido que podríamos llamar histórico, remite al discurso que ha acompañado el surgimiento y desarrollo del capitalismo industrial en Occidente, y por el otro, en un sentido que podríamos llamar transhistórico (3), refiere a un modo de pensar que atraviesa los tiempos y adopta la forma que le dan las circunstancias –y que él retoma en la actualidad bajo la denominación de *altermodernidad* (Bourriaud, 2009).

Según este autor, el rasgo fundamental de la modernidad –en su acepción histórica– es la radicalidad. El discurso de la modernidad se ha sustentado en valores pretendidamente universales que se imponen como únicos. En el marco del pensamiento moderno, la historia se ha concebido como lineal y progresiva, y ha excluido a las culturas no occidentales. Así es que se constituyó en el discurso legitimador de los colonialismos y totalitarismos de los siglos XIX y XX. La voz que hablaba a través suyo era la del “macho blanco” dominante, que fundaba su poder en ideas sexistas y etnocéntricas.

También en el campo artístico la modernidad es deudora de la idea de “raíz”. Observa Bourriaud que las vanguardias del siglo XX han fundado su discurso en el principio de depuración y en la búsqueda de un reinicio radical. Así, es frecuente encontrar en sus manifiestos el imperativo de crear un nuevo lenguaje desde cero, partiendo de criterios que se consideraban inquebrantables, como el inconsciente para el surrealismo, la noción de elección para el ready-made de Duchamp, la “situación vivida” para los situacionistas o el axioma “arte = vida” para el movimiento Fluxus. En este sentido, no es extraño que lo nuevo se constituyera en un criterio estético *per se*. Ese énfasis en la depuración y en la vuelta a un principio primigenio también se expresaba en la mayoría de las vanguardias artísticas en la forma de un compromiso con un cambio social radical.

Bourriaud compara el gesto radical con la figura de “padre fundador”, que sienta un principio a la vez que delinea un desenlace posible: Rodchenko con sus pinturas monocromas y Duchamp con sus

ready-made marcaron una ruptura y un punto de partida para nuevas tradiciones en el arte del siglo XX. Otro “padre fundador”, esta vez en el ámbito de la crítica de arte, fue Clement Greenberg, quien construyó un relato en el que refería la evolución de la pintura moderna de acuerdo con el criterio de autopurificación –la eliminación de todo lo que no fuera esencial al medio pictórico– y, de ese modo, establecía un origen y una finalidad del arte en la modernidad.

La Internacional Situacionista, ya en los años sesenta, también es incluida por Bourriaud en este “régimen radical del arte”, pero ya no a causa de una búsqueda de depuración del dispositivo pictórico. Se trataba, en cambio, de la defensa de una “pureza ideológica”: en su afán por cuestionar el arte en tanto práctica autónoma y reemplazarla por “situaciones vividas”, eliminaron de sus filas a todos los artistas profesionales.

En el relato de Nicolas Bourriaud, la modernidad artística o régimen radical del arte se cerraría hacia fines de los años setenta, con el surgimiento de la pintura de cita y el ascenso del discurso de la posmodernidad.

Al ponerlos uno al lado del otro, podemos ver que los relatos de Danto y de Bourriaud sobre la modernidad son diferentes pero complementarios, no son incompatibles. Danto refiere a la modernidad a través de la narrativa de Greenberg, sustentada en los criterios de autopurificación de la pintura y de autorreferencialidad en relación a los propios medios de representación. Bourriaud la describe como una época signada por teorías totalizadoras y universalistas y define su carácter como radical, por lo que su relato comprende y excede la depuración de la pintura moderna proclamada por Greenberg. En su dimensión cronológica, la modernidad para Danto se inicia a fines del siglo XIX, con las figuras de Van Gogh y Gauguin –o con Manet si recuperamos la referencia de Greenberg–, mientras que las vanguardias de principios del siglo XX son las primeras referencias de la modernidad para Bourriaud. Danto resulta más claro al momento de determinar su finalización, al señalar al arte conceptual como límite. Bourriaud, en cambio, no define un hito o un movimiento estilístico que clausure el período.

Asunto: post

Atenderemos, en primer lugar, al relato que construye Arthur Danto para referir a lo que sucede luego del fin de la modernidad. Recapitulando, los años sesenta significaron una transición en la que el

paroxismo de estilos extendió los límites del arte y, con el arte conceptual, quedó demostrado que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que haya arte.

De este modo se ingresó en el terreno de la propia reflexión filosófica del arte que produjo el ascenso a un nuevo nivel de autoconciencia, marcando una discontinuidad con la narrativa moderna. De acuerdo con el autor, lo que finalizaba era una historia, una narrativa maestra que organizaba la producción artística, dando lugar a una etapa sin imperativos estilísticos: el final de la era del arte, el momento *posthistórico*.

Danto propone el término *posthistoria* luego de una discusión terminológica en la que analiza y descarta otros dos términos posibles: contemporáneo y posmoderno. *Contemporáneo* le parece una mera noción temporal porque significa, en su sentido más evidente, lo que está sucediendo ahora, el arte producido por nuestros contemporáneos, el arte del presente. En ese sentido, el término le resulta muy vago y débil para trazar una fuerte distinción con el arte moderno, para significar algo más que el arte moderno hecho contemporáneamente. La necesidad misma de crear el término *posmoderno* pondría en evidencia esa debilidad. No obstante, *posmoderno*, según Danto, sería una mera noción estilística que identificaría sólo a un sector del arte contemporáneo, un estilo específico con características reconocibles –lo híbrido, lo no puro, lo ambiguo– y por tanto, un término limitado. Justamente, para Danto, lo que caracteriza al arte después del fin de la era del arte es que no hay posibilidad de una dirección narrativa y con esto un modo de hacer favorecido e identificable, por eso propone un nuevo término: arte posthistórico.

El arte posthistórico, a diferencia del arte moderno, no tiene un argumento contra el arte del pasado, sino que éste se encuentra a disposición del artista y del uso que le quiera dar. De esto habla el autor cuando refiere al museo como campo de opciones artísticas disponibles, o al hacer mención del collage como paradigma del arte posthistórico, como un modo de utilizar estilos. En este sentido, la apropiación es para Danto una operación posthistórica característica, evidente en la obra de artistas como Cindy Sherman, Sherrie Levine y Mike Bidlo. No hay formas prohibidas, al contrario, parte de lo que define al fin del arte es la legitimación de lo que ha permanecido fuera de los límites de las grandes narrativas –lo que no está disponible es el significado o el espíritu original. Así, en la producción de un artista como Gerhard Richter encontramos, a la vez, obras con rasgos miméticos y obras que se emparentan formalmente con el expresionismo abstracto.

Así define Danto el período que sucede a la modernidad; a continuación repararemos en las consideraciones de Nicolas Bourriaud respecto de esta cuestión. Este autor utiliza el término posmodernidad para referirse a una serie de corrientes teóricas como los estudios culturales y los estudios postcoloniales que, a su juicio, si bien hicieron una crítica necesaria del universalismo modernista, devinieron en un relativismo absoluto que significó una atomización de los criterios de juicio. La ideología posmodernista, postulada en contra del radicalismo de la modernidad, acabó por establecer una relación de sentido unívoca entre las producciones artísticas y el contexto de origen de sus autores. De este modo, el multiculturalismo volvió a crear anclajes culturales que anularon la posibilidad de diálogo entre individuos de culturas diferentes y, así, bajo el supuesto reconocimiento del otro, se siguió legitimando la brecha entre colono y colonizado. El posmodernismo, entonces, paradójicamente acompañó el proceso de mundialización y de estandarización general de los imaginarios y de las formas, dando lugar a una cultura única y globalizada. En la escena artística esto se observó a partir del ingreso de artistas de tradiciones visuales no occidentales, implícitamente considerados como invitados y no como verdaderos actores. El ejemplo paradigmático de esta lógica posmoderna es la exposición *Los Magos de la Tierra*, inaugurada en París en 1989, seis meses antes de la caída del muro de Berlín. La muestra, subtitulada “primera exposición mundial de arte contemporáneo”, aunaba a artistas de todos los continentes y significó, según el autor, la entrada oficial del arte en el mundo globalizado.

El surgimiento de prácticas ya no ajustadas a la idea de un cambio social radical o a anclajes estéticos partidistas representa, en el ámbito artístico, el trabajo posmoderno contra la radicalidad. Bourriaud hace referencia a prácticas desarrolladas desde fines de los años setenta, como la pintura de cita –donde los estilos aparecen en tanto signos separados de sus significaciones ideológicas originales–, el arte simulacionista –donde el simulacro es un significante sin significado–, y el uso de un lenguaje alegórico basado en la fragmentación o en la imagen de la ruina.

La propuesta teórica central de Bourriaud consiste en superar el período histórico definido por lo posmoderno a través de una recomposición de lo moderno en el presente –en el sentido del término al que aludimos como transhistórico. Su apuesta es construir una *altermodernidad* en el contexto específico de la globalización. Bajo este nuevo término, el autor intenta clasificar y denominar un conjunto de prácticas de artistas de principios del siglo XXI que estarían trabajando con los principios esenciales con los que se podría volver a constituir una modernidad: el presente, la experimentación, lo



relativo, lo fluido. El presente en tanto pasión modernista por lo actual y en oposición tanto a los intentos de restauración del pasado como a las prescripciones futuristas y su radicalidad. La experimentación como modo de aventurarse en nuevos caminos para no conformarse con la tradición y las categorías existentes, donde aparecería el principio de lo relativo en tanto cuestionamiento crítico de esas categorías. Por último, lo fluido refiere a producciones que podrían definirse a partir de nociones como lo efímero y el acontecimiento, frente a criterios clásicos como la eternidad o la monumentalidad. Además, Bourriaud propone retomar otro rasgo de la modernidad: la voluntad de cambio social, que el arte en el actual mundo globalizado debería llevar adelante visibilizando aquello que disimulan las cartografías oficiales y las representaciones autorizadas para luchar contra un poder dominante que rehúye a la identificación.

Estos principios plantearían las bases del arte contemporáneo o arte *radicante*, como lo denomina Bourriaud. El término radicante proviene del campo de la botánica y designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza, contrariamente a lo radical cuya evolución está determinada por su arraigamiento en un lugar fijo. El radicante se desarrolla, entonces, en función de su recorrido, adaptándose al espacio en que se encuentra. Este comportamiento caracterizaría la figura del artista contemporáneo al que le resulta difícil fundar su identidad en un terreno único y estable y, por esta razón, produce vínculos significantes a través de la puesta en marcha de las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos. Además, el artista radicante operaría una traducción permanente de sus singularidades –entendiendo el acto de traducción como un “esfuerzo ético elemental”– para generar un verdadero diálogo con artistas de culturas dispares.

Al arte radicante le corresponde, también, un dominio de formas nuevo: las formas-trayecto. Este modo de producción se caracteriza por la insistencia en el desplazamiento, que remite a la experiencia contemporánea de la movilidad, de la travesía y del viaje. Bourriaud ejemplifica este nuevo dominio de formas con producciones de artistas como Francis Alÿs, Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn, Liam Gillick o Tetsuo Ozawa.

Al cotejar los relatos de ambos autores acerca del momento posterior a la modernidad, encontramos, en relación a los rasgos estilísticos, un paralelismo entre la ausencia de dirección narrativa de la posthistoria y la no radicalidad posmoderna, en tanto no hay un modo de hacer privilegiado. Sin embargo, mientras que en el análisis de Danto no parece haber una valoración del

período, Bourriaud cuestiona la posmodernidad realizando una lectura de lo estilístico desde una perspectiva socio-económica, y observa que bajo la máscara de la diversidad cultural existe una lógica funcional a la globalización y a la estandarización cultural.

Al considerar los recortes temporales, los autores coinciden en dar inicio a este período en los años setenta con prácticas como el apropiacionismo –Danto– y la pintura de cita –Bourriaud.

Danto lo extiende hasta el momento de enunciación de su texto, en 1997. Bourriaud, por su parte, considera a la posmodernidad como una etapa cerrada o al menos superable, en tanto pone en evidencia un conjunto de prácticas críticas de la lógica dominante que se desarrollan a partir de los primeros años del siglo XXI. El autor propone el término *altermodernidad* para dar nombre a estas prácticas.

## Reflexiones finales

Comparando los relatos en todo su desarrollo, se presentan diversas vinculaciones dependiendo del nivel que se analice.

En primera instancia, atenderemos de modo general a la pertenencia genérica de estos textos y al enfoque que le dan sus autores. Observamos que los relatos se corresponden con diferentes géneros textuales. En *Después del fin del arte*, Danto construye su narración desde una posición metadiscursiva, esto es, analizando otros discursos, los de la crítica y los de la historia del arte. Al mismo tiempo no realiza valoraciones sobre ellos, estableciendo así una distancia respecto del objeto de estudio y otorgándole un carácter teórico al texto. *Radicante*, en cambio, se aproxima a un texto curatorial o crítico, notable en la presencia de valoraciones y en el tono marcadamente propositivo: Bourriaud se constituye, ya en el texto, en el impulsor de un conjunto de prácticas, rol que cristalizará con la curaduría de la muestra *Altermodern* realizada en la Tate Britain en 2009. En relación con los enfoques, Danto trabaja en una perspectiva ligada a la historia del arte; Bourriaud, por su parte, realiza un análisis desde un punto de vista socio-económico.

En segundo lugar, consideraremos sus discursos en el nivel de los contenidos: las periodizaciones y las clasificaciones particulares que construyen. En este estrato encontramos puntos en los que sus descripciones se complementan, como es el caso de la autopurificación moderna definida

por Greenberg y retomada por Danto, que puede entenderse bajo la más amplia radicalidad de la modernidad descrita por Bourriaud. Otras veces, observamos que coinciden en la determinación de algunos recortes temporales o de los rasgos estilísticos que los definen, como es el caso del inicio del período posterior a la modernidad fechado por ambos en los años setenta y su ausencia de narrativas maestras –Danto– o la no radicalidad –Bourriaud. Y otras, hallamos propuestas bien diferenciadas como al momento de determinar el alcance de la posthistoria o la posmodernidad, donde Danto no fecha su finalización, mientras que Bourriaud señala un cambio en el repertorio de prácticas a partir del siglo XXI que pondría fin a la posmodernidad.

Al momento de analizar los modos en que los autores construyen sus clasificaciones, reconocemos diferentes estrategias argumentativas en cada uno de los textos. Danto propone una periodización de la historia del arte en diálogo con la historia de la filosofía, debido a que identifica dinámicas similares en ambos campos. Sobre todo, esta analogía le es útil para explicar el paso de la narrativa de la pintura representativa a la moderna, comparando esa transformación con la operada por Descartes. Por su parte, Bourriaud, con la finalidad de definir los comportamientos artísticos dominantes en cada uno de los períodos estudiados, recurre a metáforas botánicas y asocia a la modernidad con la raíz, a la posmodernidad con el rizoma –concepto deleuziano– y a la *altermodernidad* con la condición radicante.

A modo de cierre, insistimos en la relevancia de estas propuestas de periodización y de definición de la contemporaneidad artística, por tratarse de autores de reconocida trayectoria, cuyo pensamiento tiene, en la actualidad, gran influencia en la construcción de los relatos de la Historia del arte. Sin embargo, estas clasificaciones son sólo algunas entre otras: su uso no se ha estabilizado y aún hoy no existe consenso a la hora de definir el “arte contemporáneo”.

## Notas

- (1) Clement Greenberg (1909-1994) fue un crítico de arte estadounidense, uno de los más influyentes del siglo XX. Desempeñó su labor en revistas como *The Nation* y *Partisan Review* durante los años cuarenta, y más tarde en *The New York Times*, *Art Forum* y *Arts Magazine*.

- (2) Giorgio Vasari (1511-1574) fue un pintor, arquitecto y escritor italiano, reconocido por su serie de biografías de artistas italianos, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, obra publicada por primera vez en 1550, en Florencia.
- (3) Bourriaud habla de un “eón moderno”. Eón es un período de tiempo indefinido de larga duración (diccionario de la RAE).

## Bibliografía

Bourriaud, N. (2009) *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Danto, A. (1999) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós.