

Apropiación y autonomía de la obra de arte

Juan Martín Prada, 1998

(Una versión revisada de este texto fue publicada como capítulo V del libro *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid, 2001)

1. COMPROMISO SOCIAL Y RADICALISMO FORMAL.

La disolución de los convencionalismos lingüísticos y actitudinales que planteó la revolución de las Vanguardias implicaba la transformación de lo social, la puesta en marcha de otros principios operativos distintos a los heredados de la tradición¹. El pensamiento de vanguardia exigía la puesta al descubierto de las valoraciones, modos de visión y concepción dominantes, a las que denuncia como encubridores de las contradicciones sociales, exigiendo su invalidación a través de la reclamación de "otra" realidad. Una posición de claro enfrentamiento con la tradición y con todas sus formas de permanencia². En este sentido, es especialmente conflictiva la relación entre el concepto de autonomía de la obra de arte y su radicalidad en términos sociales. Constituye un tema, sin duda todavía irresuelto, cuyas implicaciones son decisivas a la hora de afrontar el análisis de las propuestas postmodernas más críticas.

Ningún texto mejor que la *Teoría Estética* de Adorno sobre la relación entre autonomía de la obra de arte y su radicalidad social. Nadie mejor que este autor supo defender la idea del compromiso social como fuerza productiva estética, rechazando su tradicional asociación con la crítica social explícita. Seguramente, el trasfondo social de todo radicalismo formal no consistiera, desde esta perspectiva, sino en un intento de conseguir un arte antítesis de las ideologías; un intento de descomposición del mundo que se llevaría a cabo a través de un proceso de descomposición del lenguaje, la negación de la forma tradicional y de la coherencia del sentido, es decir, de la obra orgánica de arte. En última instancia, se trataba de la negación del sentido estético como respuesta a la carencia de sentido de la realidad capitalista³. Un lenguaje construido a base de fragmentos que

trataba de imponer al mundo otras lógicas, otros referentes. Por ello, el objetivo de la práctica postmoderna de una "multidimensionalidad" descentrada del sujeto tiene su origen, indudablemente, en la obra de vanguardia⁴.

Para Adorno esta crítica de las ideologías, esta propuesta de un arte de esencia no ideológica, sólo podría llevarse a cabo haciendo converger en él compromiso y hermetismo. Su doble carácter como hecho autónomo y como hecho social estaría en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía⁵. La crítica de las ideologías mediante el arte no debía desarrollarse a través de una representación explícita del conflicto social, no debía de forma clara emitir juicios sobre la sociedad, pues eso supondría negar al propio arte. Incluso se prefiere que la obra autónoma caiga bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y de lo reaccionario a que ésta pierda su autonomía⁶. Propuesta, obviamente, de enorme importancia a la hora de plantear la recepción de la obra de arte que se infiere de los textos de Adorno y que comparte gran parte de la producción del arte de las Vanguardias.

Al contrario que lo propuesto por Bürger la inmanencia del arte contra la sociedad sería uno de sus elementos sociales, pero no su actitud manifiesta respecto a ella. Adorno llega a afirmar que "de poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función"⁷ y que "la eficacia social del arte es paradójica por ser de segunda mano"⁸. Por tanto, sólo se podría comprender la esencia social del arte por medio de la interpretación⁹. En efecto, se duda de si la actitud artística "del grito o la rudeza "pretende una denuncia de la realidad o una identificación con ella"¹⁰. El compromiso sólo puede ser una fuerza productiva estética, radicalidad formal. El paradigma de esta propuesta sería, obviamente, Kafka¹¹.

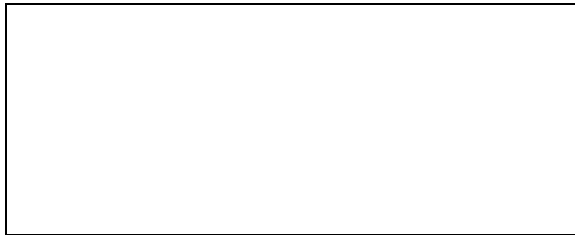
La no obviedad del compromiso que Adorno plantea y la defensa acérrima de su autonomía también le conduce a un enfrentamiento con muchas de las tesis manifiestamente defendidas por autores como Brecht y Sartre. En Brecht Adorno ve una calidad que considera independiente del explícito compromiso político que muestran sus obras. De esta manera, el interés máximo de Brecht estaría en la forma en la que las tesis sociales que propone acaban teniendo una función completamente distinta de la que pretenden sus contenidos, cayendo así en una aporía en donde el fin y el medio no compatibilizan o cuya combinación resulta estéril¹². Su éxito

radicaría en conseguir en el drama una calidad antiilusoria y en colaborar en "la destrucción de la unidad del sentido"¹³. Una estilización que neutralizaría, en sí misma, la estéril obviedad del compromiso. La admiración de Adorno por su obra pero su desacuerdo sobre los principios del compromiso explícito le llevarán a afirmar que éste en Brecht no era sino una táctica para poder hacer arte en la dictadura comunista, una afirmación que es, sin duda, altamente cuestionable¹⁴.

En cualquier caso, toda su crítica está centrada no tan intensamente en la idea de compromiso como tema o argumento, como en la presuposición práctica de éste. Adorno define claramente algunas de las más importantes cuestiones sobre el potencial pragmático del compromiso en el arte al escribir los textos que integran su *Teoría Estética*, que van a servir para explicar muchos de los puntos más oscuros de las proposiciones del realismo socialista¹⁵. Para él el arte más políticamente efectivo sería aquél que se mantiene en toda su pureza y autonomía: "Cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar"¹⁶. No se refiere tan sólo a la eficacia política y desestabilizadora de la misma libertad del lenguaje, de la liberación y desintegración de la forma, sino también, y como ya se hemos comentado, a la sombra de la negatividad que debe existir en toda obra de arte, la reconciliación que ella supone como rechazo a servir de consuelo a la sociedad¹⁷. No es extraño, por ello mismo, que Adorno nos recuerde la censura tremenda del régimen político del nazismo de obras en principio o en apariencia, no comprometidas políticamente: "Esos tiranos (...) han sabido por qué prohibían las obras de Beckett, en las que no hay una sola palabra de política"¹⁸. De hecho, el temor al potencial político del arte de vanguardia (incluso el más vacío de temática crítica explícita) y a las consecuencias sociales que su recepción podría llegar a tener a nivel social es un hecho constante a lo largo de todo el siglo, suscitando tremendas censuras sobre las manifestaciones de vanguardia. En la *Chicago Armory Show* de 1913 por ejemplo, tanto los trabajos de los cubistas, como los de Matisse, fueron considerados como formas de mistificación, charlatanería y locura¹⁹. Una censura que se radicaliza, sobre todo, tras el acceso al poder de los gobiernos totalitarios de los años treinta, aunque los orígenes de la crítica a la modernidad estética no se limiten a ellos²⁰.

En efecto, la exposición "*Entartete Kunst*" en Munich en 1937 fue uno de los más explícitos ataques al arte de vanguardia²¹, una respuesta al

temor de los dirigentes del partido nacionalsocialista a las posibilidades del arte para funcionar como vehículo antiideológico.

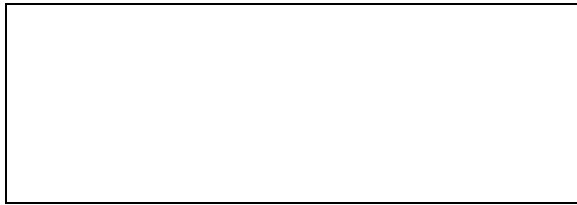


Vista parcial de la exposición *Entartete Kunst*. Munich. 1937.

No obstante, su desprecio del arte de vanguardia no fue un hecho aceptado sin reticencias aún dentro del mismo partido. La adecuación de los contenidos ideológicos y políticos del nacionalsocialismo alemán, por ejemplo, a las formas de un neoclasicismo de artistas como Arno Breker y el rechazo del expresionismo, fue objeto de duras discusiones entre Rosenberg y Goebbels en torno a la mitad de los años treinta²². La idea de Goebbels de que la deformación visual de la realidad externa propia del expresionismo podía ser expresión de la exaltación de los estados emocionalmente agitados del espíritu Nazi no carecía de adeptos en las filas del partido²³. Incluso se llegó a afirmar que tanto el Expresionismo como el Nacionalsocialismo eran manifestaciones de un tipo de "romanticismo anticapitalista" presente tanto en la izquierda como en la derecha alemana, una especie de insigne lamentación por una totalidad perdida²⁴. Una relación que nos sirve para entender cómo incluso algunos de los artistas actualmente considerados como fundamentales dentro del expresionismo alemán eran miembros activos del partido nacionalsocialista.

La modificación de pareceres que aconteció en Alemania durante aquellos años respecto a la recepción del movimiento de vanguardia constituye uno de los más extraños y contradictorios procesos de la historia del arte contemporáneo. Bastaría recordar que los museos alemanes durante la década de los años veinte habían sido pioneros en su apoyo a los movimientos de vanguardia²⁵. Una situación que acabó por invertirse radicalmente en unos pocos años. A principios de la década de los treinta se comenzó a acusar a la Modernidad estética de mantener afinidades con los judíos y bolcheviques, con la "raza impura" y con la decadencia social²⁶. Las manifestaciones iconoclastas también aparecen de inmediato: los

murales de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, entre otros, fueron destruidos²⁷. Sin embargo, y aunque pueda parecer paradójico, la exposición de “arte degenerado” ha sido una de las más visitadas en la historia (mas de dos millones de espectadores la visitaron en cuatro meses) cinco veces más visitada que la exposición sobre el “Gran Arte Alemán” que se exponía simultáneamente y como positiva alternativa a la *Entartete Kunst*²⁸.



Vista Parcial de la exposición *Entartete Kunst*. Munich. 1937.

Una problemática la presente en la recepción y asimilación de las innovaciones del arte que es un tema todavía hoy pendiente de un análisis en profundidad. Quizá los que más han incidido sobre él hayan sido los críticos marxistas, quienes centraban el problema en el diferente enfoque que debía plantearse a la hora de afrontar el papel ideológico del arte respecto a otro tipo de ideologías presentes en la sociedad. De esta forma, mientras que las ideologías podrían considerarse analizables y combatibles con argumentos, no lo serían tanto las formas habituales de vivir o enfrentarse prácticamente a las situaciones vitales²⁹ y entre ellas, las vinculadas al arte o a la estética. La distinción frecuente en muchos textos entre “comportamientos ideológicos” y “discursos ideológicos”³⁰ trataba de justificar esta diferenciación³¹.

Los ataques a la modernidad estética, sin embargo, se han seguido sucediendo, aunque de maneras y modos mucho más atenuados, incluso en los sistemas democráticos más consolidados. Baste mencionar los ataques contra el arte moderno durante los años cincuenta en Estados Unidos protagonizados por McCarthy o Truman³², o, más recientemente, los del senador Jesse Helms, y a la que hará especial mención la instalación de Joseph Kosuth *The Play of Unmentionable* (1992), que comentaremos más adelante. Incluso el adjetivo “contemporáneo” ha tenido diferentes connotaciones políticas a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la exposición sobre arte alemán actual a celebrarse en 1940 en el Institute of Modern Art

en Boston fue titulada *German Contemporary Art*³³ haciendo uso del término “contemporáneo” en vez de “moderno” para diferenciar su propuesta del “modernism” propuesto por Barr. Según el director del Museo, "Cuando uno pronuncia el término ‘arte moderno’ al hombre de la calle éste sólo piensa en extremos, y llega a la conclusión de que le están hablando de los incomprensibles actos de los mas frenéticos, desequilibrados y violentos pintores de izquierda”³⁴. De acuerdo con esta consigna, la exposición omitía el trabajo abstracto de “El jinete Azul” y de la Bauhaus y daba prioridad a obras más figurativas como las de Dix, Beckman, Kokoschka, Kirchner, Nolde, Lehmbruck, Marc y Feininger. Estos juicios, obviamente, demostrarían el potencial crítico y la efectividad política del radicalismo formal de la vanguardia que defendía Adorno. Son este tipo de situaciones en las que aquél parecía estar pensando cuando afirmaba como dos enormes errores tanto la preocupación ideológica de conservar pura la cultura (que respondería a la conversión de la cultura en fetiche) como la propuesta de que el arte saliese de su torre de marfil en la época de los medios de comunicación. Se definía al arte como una esfera autónoma de la *praxis* vital, aquel elemento que brinda la perspectiva utópica de la crítica a la razón instrumental. De ahí que la función social del arte fuese, precisamente, la "ausencia de tal función", una "inmanencia contra la sociedad"³⁵.

La estética alegórica de Adorno implicaba, pues, la creencia *moderna* con la *obra* de arte como espacio diferenciado, como una perspectiva utópica. No obstante, muchas de las revisiones de sus propuestas sobre el arte y la cultura le han acusado, al igual que a Horkheimer y Marcuse, por la insistente devaluación del trabajo de "democratización cultural", que confiere un carácter ambiguamente aristocrático a sus propuestas, que no dejan de apuntar a una inevitable distancia como característica básica de la relación arte-sociedad. No han faltado tampoco las críticas a la insuficiente consideración de Adorno a la capacidad del mercado y de la institución cultural para la neutralización del radicalismo formal de la obra de vanguardia. Por ejemplo, la afirmación de Peggy Guggenheim "If the Nazis reject it, it must be good" acerca de su aceptación del arte de los artistas incluidos en la "*Entartete Kunst*" no deja de evidenciar sino el sometimiento inevitable de la recepción cultural y estética a contenidos estrictamente ideológicos³⁶. Una necesidad la de la reflexión sobre la puesta al descubierto de la neutralización ideológica del radicalismo formal de la obra de arte por parte de la institución cultural, que no será desarrollada suficientemente hasta la década de los setenta,

convirtiéndose en un elemento clave de la Teoría Estética de la Postmodernidad.

Es la neutralización social y comercial en la actualidad de las obras en principio más radicales de la modernidad estética la circunstancia que más ha hecho cuestionar algunos de los principios de la teoría del radicalismo formal como principio *social*. Las consideraciones lanzadas por el postestructuralismo sobre la necesidad de analizar las implicaciones políticas y sociales de las formas discursivas que acompañan y encauzan al objeto artístico, exigían el desarrollo de nuevas vías artísticas que analizaran la misma política de la estética, es decir, un arte comprometido con la política implícita en lo autónomo del arte. Desde esta perspectiva se considera que las teorías formalistas predominantes en el arte de la Modernidad tardía en Occidente estarían subordinadas a las convenciones y conveniencias sociales de la buena educación y del buen gusto³⁷, aquellas que para Bourdieu definen la relación “auténticamente culta” en la obra de arte³⁸. Quizá por ello, la sentencia “We hope that our formula ‘desinterestedness plus admiration’ will seduce you”³⁹, de Marcel Broodthaers, que podemos encontrar en una de sus cartas abiertas de 1968 podría ser definida como la más precisa crítica a la institucionalización de la Modernidad estética jamás planteada. No en vano, Fredric Jameson hablará críticamente sobre esa kantiana definición de la obra de arte como “una finalidad sin fin” y las implicaciones políticas que esa “carencia de finalidad” implica⁴⁰.

Ciertamente, es posible que el riguroso confinamiento de la esfera de la estética propuesto por Kant acabase por convertirse en la cárcel de la modernidad estética. Algo que resultó, además, en la formación de un determinado carácter social (el artista de vanguardia) y en la tan temida por Marx exclusiva concentración de talento en el individuo “junto a la correspondiente represión del talento artístico en las masas”⁴¹. Por ello, la reflexión sobre las implicaciones políticas de los análisis formalistas, las teorías sobre los procesos de influencia y la transferencia de formas y conceptos estilísticos de unas épocas a otras y las implicaciones que esto tiene en la perpetuación de pautas estéticas, sociales e incluso políticas, es uno de los temas más desarrollados en la práctica artística postmoderna más crítica. Ésta se basa, en gran medida, en una crítica a la teoría estética formalista, a la aparentemente apolítica posición que defiende, que es acusada de consolidar la Modernidad estética como una institución,

limitándola a una forma de producción y consumo autónoma y no comprometida, basada en el placer visual⁴².

Nuevamente podríamos emplear las obras de Sherrie Levine como ejemplo del mejor camino que adopta esta crítica dentro de la práctica artística reciente. Son especialmente interesantes a este respecto, las obras que Levine empieza a realizar en torno a 1984, un conjunto de obras abstractas sobre paneles de madera de caoba, contrachapado y plomo y que simultaneará con las series apropiacionistas basadas en la reproducción iniciadas unos años atrás (la edición de litografías *D'après Degas*, por ejemplo, es de 1987)⁴³. Las nuevas series consisten en un conjunto de piezas que no son apropiación de ninguna obra en concreto sino del estilo y carácter “radical” de los “cánones” de la pintura del movimiento pictórico norteamericano de los sesenta, con referencias a las obras de artistas como Brice Marden, Blinky Palermo, Bridget Riley o Kenneth Noland⁴⁴. Obras con las que Levine parece orientarse hacia la reintroducción del concepto de originalidad a la vez que, irónicamente, persiste en la negación del concepto de expresión. En este sentido pudiera ser interpretado el empleo de una forma de trabajo que imita la apariencia de la reproducción mecánica así como la escasa variación de los patrones formales que emplea⁴⁵.

En la serie de piezas de caoba con los nudos pintados con pintura dorada es obvia la referencia al ready-made dadaísta y al “collage” cubista, entre otras fuentes. En ellas, Levine incorpora también la casualidad, el azar, como parte integrante de su elaboración formal, que bien podría ser interpretado como otro comentario irónico sobre el papel de la expresión del “yo” en el arte⁴⁶. La repetición de los modelos minimalistas, las construcciones a base de franjas y retículas y su serialización es constante. En *Lead checks series* de 1984, por ejemplo, exalta la retícula irónicamente como tablero de ajedrez. Una imagen que parece especificar ese momento del fin de juego o *endgame*, a modo de una “tablas” anticipadas, en el que se habría situado la práctica artística actual, un período, en definitiva, final del juego, en el que, como propusiera Ronald Jones, se “requieren menos maniobras para crear radicales diferencias”⁴⁷.

Obras, por tanto, que no pueden ser leídas sino como simulacros de abstracción, como comentarios de las “originarias y sublimes aspiraciones de la abstracción moderna”⁴⁸. Quizá por ello, no sean sino signos de una “muerte verificada como rebasamiento, del arte”⁴⁹. Como la propia Levine recuerda, es ya larga la tradición moderna del fin del arte- que comienza en

dadá y los suprematistas- y multitud de artistas han pretendido hacer la última pintura que se habría de hacer "una tierra de nadie en la que muchos de nosotros no movemos a gusto, y lo único importante es no perder el sentido del humor, puesto que, al fin y al cabo, se trata sólo de arte"⁵⁰.



Sherrie Levine. *Untitled (Broad Stripe: 5)*. 1985

Práctica artística por tanto, como práctica de exterioridad, de periferia, de desplazamiento radical de la interioridad de la expresión hacia la superficie de sus objetos, y que hace que series como *Broad Stripes* (1985) aguanten solo la mirada del espectador "el tiempo necesario para que éste concentre su atención en esa misma mirada"⁵¹, rechazado cualquier posibilidad de *trascendencia* estética:

¿Qué recuerdos y deseos, qué libros y exposiciones, qué gusto y actitudes las han formado?(...) Mirando a las *Broad Stripes* te encuentras a ti mismo mirando a la historia del modernismo pictórico y a tu experiencia de él. Las obras de Levine son pinturas elegiacas, tristes (...) ¿Dónde está el dinamismo, el sueño utópico de los grandes del modernismo, dónde el purismo y optimismo de los más tempranos y radicales abstractos, los suprematistas y constructivistas?⁵².

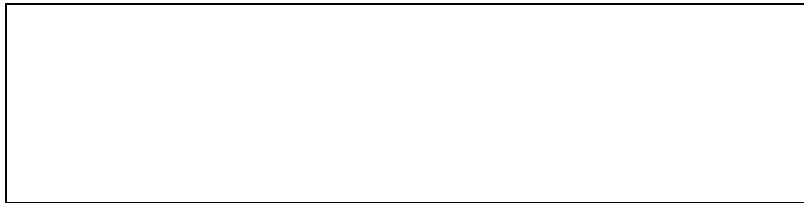
Para Michèle Cone estas obras funcionarían a través de la alusión, estando próximas a la noción de originalidad de Harold Rosenberg⁵³. Son obras, sin embargo, que no sólo tienen que ver con la historia del arte sino también con la memoria e historia personal⁵⁴. Ciertamente, Levine pretendía con estas pinturas llevar a cabo una subjetiva "destilación" de las obras pictóricas del formalismo y de la pintura moderna tardía, seleccionando, perversamente, aquellos elementos menos halagadores, menos productores de placer visual⁵⁵. Intranquilizadores simulacros de abstracción pictórica que no pueden ser entendidos más que como práctica de un afuera riguroso, que trata de crear el significado como un vacío, y en el que ya no caben aquellas adherencias utópicas que acompañaron al proyecto moderno. Es

ahora el simulacro el que sustituye a todas aquellas pretensiones de verdad a través del arte, a toda pulsión de expresión como producción de una experiencia trascendental. Se trata de la detención frente al originario e impetuoso fluir de los discursos, pero seguramente también de la sedimentación de sus intenciones, de sus aspiraciones estéticas y epistemológicas. Quizá incluso el espacio de su superación, de su auténtica verdad, posible sólo a través de esta compleja práctica de simulación. Necesario parece también apuntar que se trata de obras proyectadas para un espectador ideal, alguien con conocimiento de la obra anterior de Levine y con capacidad, por tanto, de verlas en relación con los conceptos por los que ella siempre se ha interesado. Una serie que clarificaba mucho su intención de cara al espectador, evitando la anterior cerrazón a que éste pudiera disfrutar sus obras de un modo "más visceral"⁵⁶.

Muchos son los ejemplos de este tipo de propuestas artísticas en torno a la reflexión sobre el concepto de radicalidad formal y sus implicaciones lingüísticas y sociales. Por ejemplo, y aunque desde posiciones y planteamientos muy distintos a los de Levine, la serie *Culturescapes* (1978) de Braco Dimitrijevic también fue producida mediante una práctica de apropiacionismo de estilo. En ellos, la obra de arte sólo proporciona los elementos típicos, las estructuras más reconocibles del lenguaje de un artista, aunque entremezclados con figuras de un espectacular bestiario: leopardos sobre Pollock, cuervos sobre Malevich⁵⁷.

Un juego de estilos y oposiciones a los que las series de trabajos de principios de los ochenta del grupo *Art & Language*⁵⁸ añaden una compleja reflexión sobre sus posibles correlaciones políticas. Precisamente, entre algunas de las primeras pinturas que produjeron estaban las series de obras genéricamente tituladas *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980), en las que retratos de Lenin aparecían sumergidos bajo la maraña de unos "drippings" a la manera de Jackson Pollock. La serie jugaba con la consecución de una posible conciliación entre ámbitos estéticos y sociales en principio incompatibles: el realismo soviético y la modernidad pictórica norteamericana. El radicalismo formal pretendido en determinados momentos de la historia como condición indispensable del pensar lo moderno acaba aquí, paradójicamente, coincidiendo con su opuesto, haciendo patente la compleja dualidad de las intenciones que, en principio, caracterizaron al proyecto de la modernidad estética. Se denuncia con esta coincidencia una más que probable equivalencia de la relación arte y poder

dentro de los dos marcos sociales y económicos en los que se generaron ambas propuestas.



Art & Language, *Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980)

De un arte propio de la propuesta estética más radical, pensado como antítesis de lo ideológico, como punta de lanza frente a toda representación, incluida la inherente al propio lenguaje, pasamos con estas obras de Art & Language a un arte centrado en ella, que la convierte en su propio campo de acción, que la hace suya. Desvanecimientos, en cualquier caso, de la vinculación inmediata de la forma con la expresión del mundo, enfriada ahora, reconocida como artificio. La trascendencia estética deviene política, conciencia de la superficie. La investigación de la forma deriva a una reflexión sobre la impureza contextual que la envuelve. De hecho, probablemente no nos quede ya más que aceptar, como planteara Broodthaers, que “la teoría de la actividad artística sólo puede ser descubierta fuera de su ámbito”.

2. LA CONTINGENCIA DEL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE ARTE

La cultura de los vanguardismos genera desde el presente una sensación de excesiva complejidad, de aceleración de un tiempo no asimilado. El final de aquella simetría entre el orden del lenguaje y el del mundo es superado ahora mediante la neutralización de toda manifestación crítica que pretenda operar en el campo de los lenguajes. La negación adorniana se convierte definitivamente en placer, incluso en positividad. Ello descubre, entre otras, las verdaderas dependencias surgidas del concepto de autonomía de la obra de arte.

Al presentarse el impulso de la vanguardia radical como "proyecto insatisfecho" su retención por parte del presente se lleva a cabo exclusivamente a través de la historia o la memoria, que aparece

sobrecargada ya en las últimas décadas. Un elemento catalizador que facilita que la obra de arte empiece a ser cada vez más sensible al principio de la contingencia, revelando su enorme dependencia de los sistemas y procesos de su mediación institucional y expositiva, de aquellos espacios y agentes que administran su valor y recuerdo o lo justifican⁵⁹.

Necesaria, por tanto, una profunda reflexión sobre la división de la labor artística, sobre la restricción del artista a la manufactura de bienes lujosos destinados a los verdaderos agentes de la apropiación del mundo artístico -el marchante, el coleccionista, el museo. Una reflexión desarrollada ya en parte por la práctica apropiacionista de Louise Lawler⁶⁰, a la que debemos una de las más interesantes propuestas de análisis de los procesos mediáticos de la recepción de las obras de arte, de los espacios expositivos institucionales y de los procesos de su apropiación comercial. Una propuesta artística la de Lawler que no es sino un estudio de las condiciones y convenciones inherentes al sistema de mercado y exposición, apuntando de forma constante a la complejidad de las relaciones que existen entre el objeto artístico y el artista, la galería, el crítico, el coleccionista, el historiador o el museo. Al estar centrado su trabajo en el mismo proceso de recepción de las obras, el análisis de las prácticas de exposición y mediación institucional se convierte en eje central. Entre ellas son de especial importancia las de disposición y ubicación en el espacio expositivo, extensamente tratadas por Lawler, especialmente en sus fotografías de cuadros y objetos artísticos en su espacio de exposición⁶¹.



Louise Lawler. *Living Room Corner Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine, NYC (Stevie Wonder, cropped for presentation in slides by Night...)*. 1984.

En las fotografías de Lawler la imposibilidad de la obra de arte como manifestación de radicalidad se convierte en uno de los temas centrales: el destino de ésta en su inmersión en los procesos de comercialización y en los contextos que ella implica, la casa del coleccionista, la galería, etc. Su propuesta se vincula a la introspección en esa sustitución ya propuesta años atrás por Benjamin del valor cultural de la obra de arte por la secularización

del concepto de lo auténtico. En las imágenes de algunas de las obras más importantes, verdaderos "iconos" de la modernidad estética en casa del coleccionista que las posee y que Lawler desarrolla en su serie sobre la casa de la familia Tremaine de 1988 se propone una reflexión sobre lo que todavía queda de participación del valor cultural de la obra de arte mediante su posesión por parte del coleccionista. Al fotografiar las obras de arte en sus espacios de exposición, ya sean privados o de reducido número de espectadores -como en el caso de la casa del coleccionista- o públicos -la galería- las obras de Lawler muestran los medios y procesos por los que la obra de arte se convierte en mercancía⁶². El empleo de la fotografía por parte de Lawler no busca, por ello, incidir en la potenciación del valor expositivo de las obras, ni a desligarlas de su fundamento cultural, tan sólo mostrarlo, hacerlo evidente o "hipervisibilizarlo", construyendo sobre ellos una proposición que pertenece, más que a cualquier otra, a la esfera de lo político. Lo que Lawler critica es cómo una obra de arte, incluso la más intencionalmente crítica, acaba funcionando como decoración, embellecimiento personal o como una señal de *status* social. Así, se nos muestra la pervivencia de la unicidad de la obra de arte, y ese momento en el que "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" no representa ya la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal, sino, más bien, en categorías socio-económicas⁶³. La cualidad capital de toda imagen cultural (ser lo esencialmente lejano, lo inaproximable) lo es ahora en términos de capacidad de apropiación como adquisición⁶⁴.

Las fotografías de "escenarios" de exposición que Lawler realiza a lo largo de la década de los ochenta muestran cómo el contexto del museo, el de la colección privada o el de la galería comercial, confieren sentido sobre los objetos y gobiernan nuestra relación con el arte. Hecho que queda especialmente patente en las instalaciones de conocidos objetos artísticos en contextos inesperados, como propuso en su participación en la exposición *A Forest of Signs*⁶⁵ de 1989.

Tanto en sus primeras instalaciones como en sus más tardías "*arrangements*" de imágenes Lawler selecciona y presenta la obra de otros artistas al mismo tiempo que la suya propia. En la primera sala de su exposición de 1982 en Metro Pictures en Nueva York, por ejemplo, presentó una disposición de obras de algunos de los artistas de la galería (Sherman, Simmons, Welling, Goldman y Longo). Esta intervención revelaba, irónicamente, las relaciones económicas de la galería: la

disposición de las obras se vendía al precio combinado de todas juntas más un diez por ciento como tasa de asesor⁶⁶.

El análisis de los elementos implicados en la práctica de instalación y selección de obras se vuelve a hacer patente en la exposición titulada *The enlargement of Attention* de 1991, en el Museum of Fine Arts de Boston. Entre otros elementos, Lawler empleó en ella un grupo de trece bodegones. Estas pinturas habían sido coleccionadas por un coleccionista llamado John Taylor Spaulding y donados al museo, junto con varias docenas más de obras, todas constituyendo una unidad. La dirección del museo decidió, sin embargo, sólo exponer ciertas obras en virtud de su calidad. Los cuadros de Van Gogh y Chardin fueron expuestos de modo permanente, mientras que los otros han permanecido almacenados o sirviendo de decoración de algunos despachos y oficinas del museo. Lawler, en esta exposición, procedió a su reagrupamiento. Con ello pretendía evidenciar que toda estrategia de exposición es inevitablemente un artificio, haciendo que el visitante del museo tuviese conciencia de este hecho⁶⁷. En realidad, el comprometer al espectador en la acción de exponer y recibir el mensaje estético es constante en sus obras⁶⁸. Aquella instalación replicaba la producción de valores propia de la exposición y de sus factores de instalación. La propuesta parecía orientarse, así, a la afirmación de que el montaje de la exposición debe tender a sugerir, más que a aseverar una serie de ideas sobre los objetos.

Por supuesto, la impersonal voz del museo es entendida siempre como la verdad objetiva de lo que debe ser entendido. Sin embargo, esta tarea es dinámica, es decir, que los museos constantemente reescriben espacialmente la historia, reinterpretando y modificando las relaciones entre los objetos que presentan. Apenas podríamos poner algún ejemplo que no fuese así. Quizá la Colección Barnes en Pensilvania (EEUU) que, bajo testamento, prohibía la modificación de cualquiera de las disposiciones de las obras después de la muerte de Albert Barnes, su propietario, o la donación realizada por el coleccionista Robert Lehman al Metropolitan Museum of Art, quien estipuló que ésta debía instalarse en un espacio que recreara la manera en que tenía expuesta originalmente la colección en su propia casa.

Las disposiciones de Lawler también suelen ir acompañadas de modificaciones de los elementos informativos que emplean los museos y galerías, como las cartelas o los paneles explicativos. Por ejemplo, su

contribución a la exposición *Dissent* en el Institute of Contemporary Art de Boston en 1986 presentaba tres obras de la colección permanente del Museum of Modern Art: dos pinturas de Warhol de 1966 y una obra de Henry Pearson también de 1966. Las pinturas fueron colgadas en una pared en la que se habían incluido los gráficos correspondientes a los porcentajes de las obras adquiridas por el MOMA mediante adquisición, donación privada y donación corporativa. También su exposición *The enlargement of Attention* en el Museum of Fine Arts de Boston en 1991 se acompañaba de diferentes textos y elementos que jugaban el papel de falsos informadores. Un texto a la entrada de la exposición jugaba con la ambigüedad de una información precisa y al mismo tiempo desconcertante⁶⁹. Este juego con los paneles informadores y la reflexión sobre los modos de apreciación y control de la recepción estética que éstos implican era especialmente interesante en una de las instalaciones presentes en aquella exposición, constituida por dos obras, un cuadro de Lichtenstein y una repisa con vasos de cristal. La instalación iba acompañada de tres cartelas informativas: una para la obra de Lichtenstein, ("*Three Pyramids, 1969, oil and magna on canvas, loaned by the artist*") otra para los vasos ("*Prominence Given/Authority Taken, 1987, glasses and shelf loaned by the artist, Courtesy Metro Pictures*") y una para la pared como conjunto ("*Louise Lawler, American, born 1947, Painted wall, painting, pyramids and glasses, Courtesy Metro Pictures*"). De esta manera, Lawler hacía hincapié en la consideración de su obra como la disposición, como el sistema de relaciones establecido entre unas obras y otras. Un interés por las relaciones establecidas entre los elementos informativos y las obras de arte que también será el argumento principal de la exposición *The Label Show: Contemporary Art and The Museum*, organizada por el Museum of Fine Arts de Boston en 1994⁷⁰.

Un antecedente ejemplar en su empleo como parte integrante de una obra fue la instalación de Daniel Buren *Les formes: peinture* en el Centro Georges Pompidou de París en 1977 consistente en cinco telas con rayas blancas y negras colocadas tras cinco obras de la colección permanente del Centro, sólo detectables por una pequeña cartela adjunta a los cuadros que nos comunicaba sus dimensiones. A través de ella se revelaba lo que subyace tras la obra de arte en un museo: la entidad física de un espacio institucional que, sin embargo, aparece oculto tras la aparente neutralidad y objetividad del espacio expositivo.

Frente a esta propuesta de Buren, la obra fotográfica de Lawler presenta las obras nuevamente, en realidad, las re-presenta, las reenmarca. Con ello obliga al espectador a prestar atención sobre las condiciones institucionales del marco, a tomar consciencia de los poderes significados por la pared del museo. De ahí que esta actividad fotográfica vaya acompañada del empleo de los en apariencia irrelevantes suplementos que acompañan a las exposiciones: tarjetas, invitaciones, catálogos etc. es decir, los documentos que prueban su existencia y garantizan su recuerdo⁷¹. Al igual que Sherrie Levine, Lawler interpreta los papeles de comisaria, coleccionista, galerista. Frente a ella, sin embargo, Lawler no pretende dismantlar esos roles sino más bien hacer que el espectador sea consciente de esos procesos, de los que ella también, en última instancia, acepta formar parte⁷². Una aceptación del microsistema del mundo del arte que establece importantes diferencias con otros artistas que han trabajado con conceptos similares, como Hans Haacke, Marcel Broodthaers o Michael Asher⁷³. La relación de Lawler con las estructuras corporativas y de mercado es una relación de irónica colaboración, revelando simultáneamente, como proponía Andrea Fraser, el lugar del *high art* en la economía del mercado y moviéndose hacia un reposicionamiento del artista dentro de él⁷⁴. Su objetivo no es, por tanto, desvelar las ocultas agendas ideológicas que existen tras la institución del museo sino evidenciar las relaciones entre artista, obra y el aparato institucional. Lawler, con ello, revela el verdadero carácter de lo que, en principio, parece ser sólo un elemento suplementario. Su estrategia central tendría, en este sentido, una estrecha relación con la estrategia de “invaginación” derridiana: la obra de Lawler contiene el museo en vez de ser contenida por él, lo presenta en vez de ser presentada por él⁷⁵. También la cuestión central que aparece en la obra de Lawler coincide, a su vez, con la pregunta central de la *Teoría de la Vanguardia* de Bürger: “¿en que medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo con la obras?”⁷⁶.

Con pretensiones muy diferentes a las de Lawler las fotografías de Thomas Struth de interiores de Museos se centran en la superficie de la recepción estética como acción: la visita al Museo. Estas podrían tener en las fotografías de David Seymour y en las de Henri Cartier-Bresson sus antecedentes más inmediatos. La simplicidad propositiva de las obras de Struth, abiertas sutilmente al azar de los movimientos y disposiciones de los visitantes, no conforma, sin embargo, una fotografía de reportaje, narrativa o descriptiva. Al contrario que las apropiaciones de Lawler de obras de arte en su espacio de exposición, que tratan el conflicto existente para organizar

y controlar la recepción de la obra de arte por parte del público, la propuesta de Struth, podríamos, incluso, calificarla de “apolítica” en el sentido de que plantea una reflexión no crítica de la institucionalización de la obra y su mediación expositiva. Sus referencias aluden a una visión de lo ya visto, de lo que, obviamente, podemos encontrar en un museo: obras de arte y espectadores. El carácter *externo* de sus fotografías se apoya en una reflexión sobre el acto de contemplación simultánea de cuadros por parte del gran público, a la que Benjamin se refería como un síntoma temprano de la muerte de la pintura. Recordemos que ésta no habría estado nunca en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva⁷⁷: “Por mucho que se ha intentado presentarla a las masas en museos y en exposiciones, no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción.”⁷⁸

El acontecimiento de la visita al museo, el tema elegido por Struth en esta serie, sirve para generar una estética. Una práctica de arte en busca de la claridad y transparencia de las escenas y de las actuaciones más convencionales que asumen un cierto sentido de “acontecimiento”. Las obras de arte que aparecen en sus fotografías se presentan como ámbito distanciado, alejado en cuanto a una conexión vital con el presente, pero cercanas en cuanto que están determinadas a suscitar en nosotros su recepción como artefactos culturales, como objetos integrantes de la tradición cultural.



Allan McCollum. *Surrogates on location*, 1980

A diferencia de lo que acontece en estas fotografías, la reflexión sobre la naturaleza contingente del objeto artístico en su relación con el espacio de su presentación y contemplación alcanza en las series *Surrogates on location* (1980) y *Perpetual Photos* (1982) de Allan McCollum una intensidad mucho más crítica. Los “*surrogates*” no son más que la simplificación extrema de un cuadro: un marco sencillo, un “*passe-partout*” y un rectángulo negro en el centro. *Surrogates on location* consiste en una

serie de fotografías donde los “*surrogates*” son fotografiados en diferentes escenarios domésticos. La pintura queda incorporada en el fondo de diferentes espacios cotidianos, sumida en el trasfondo de la acción. Para Dietmar Elger estas series, en las que McCollum se apropia de sus propios “*surrogates*” mediante la fotografía de su ubicación, inciden en ese sentido secundario de la obra con respecto al comportamiento social que, paradójicamente, les proporciona sentido⁷⁹. Por ello, McCollum está interesado en poner en un primer plano los comportamientos sociales que se implican en los procesos de recepción de las obras de arte, y cómo estos actúan en los procesos de su comprensión y definición.

De la serie *Surrogates on location* surgirá otra: *Perpetual photos* (1982) desarrollada directamente sobre aquélla⁸⁰. Consiste en una serie de ampliaciones de la imagen de los cuadros que aparecen en algunas escenas extraídas de películas de televisión e imágenes de prensa. La pintura original, paisajes o imágenes propias de la decoración de los espacios domésticos más comunes, es fotografiada en la pantalla de la televisión o del periódico y luego agrandada. Estas imágenes, al ser ampliadas, se convierten (se muestran) en abstracciones. Estas fotografías de McCollum, imágenes de imágenes, se acaban transformando a través del proceso de su ampliación y de la inevitable pérdida de definición que ello conlleva, en “*surrogates*”, es decir, en un marco, un “*passee-partout*” “y una mancha oscura como imagen central. Se produce así la pérdida de sus funciones representativas, una radical suspensión de sus relaciones contextuales y de lo que ellas implican, la evaporación de sus significados. Niegan al espectador la información sobre su tema, no es posible saber qué narraba, qué describía lo que ahora es una mancha borrosa, una abstracción. Ésta no es, sin embargo, liberación del lenguaje plástico respecto al mundo de los objetos, ni una más pura forma de la expresión y la subjetividad artística. Al contrario que lo pretendido por las tendencias de la pintura abstracta de los cuarenta y cincuenta, idealmente proyectadas hacia la consecución de una forma de lo absoluto, aquí el significado es un vacío, un objeto que, como obra de arte, sólo existe, como también parecen proponer las obras de Lawler respecto a sus referentes, en cuanto se sitúa dentro de un contexto múltiple de dependencias exteriores. Entre éstas, no sólo las propiamente artísticas –las necesidades psicológicas y sociales de decoración o embellecimiento de los espacios, o de identificación proyectiva con las imágenes en nuestro entorno más íntimo, por ejemplo – sino también las inducidas por el propio mercado de la industria cultural y la economía.

Una serie de obras que, en último término, podemos considerar como radicales declaraciones de su imposibilidad de autonomía – infririéndose de ahí, quizá, la del propio arte. Son, ante todo, producción de conciencia de lo exterior de la imagen, reflexión sobre las expectativas que la rodean e impregnan de sentido.

¹ Durante la década de los ochenta han sido varios los intentos de examinar la controvertida recepción del arte moderno a lo largo de nuestro siglo. Por ejemplo, el Institute of Contemporary Art de Boston, en conmemoración de su cincuenta aniversario, desarrolló una trilogía de exposiciones titulada *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston* (1986) que giraba en torno al análisis de algunas de las exposiciones más polémicas de la historia.

² Raymonde Moulin en 1968 se llega a preguntar "Do we want everyone to have access to culture or must culture be destroyed?" en R. Moulin, "Living without selling" *Art and confrontation, the Arts in an Age of Change*, N.Y. p. 133. Citado en Linda Nochlin "Museums and radicals, A history of emergencies", *Art in America*, Julio/Agosto de 1971.

³ Ver A. Wellmer, "La Dialéctica de la Modernidad y Postmodernidad" en *Modernidad y Postmodernidad*, José Picó (ed.), Alianza, Madrid, 1994, p. 123.

⁴ Roland Barthes, "De la obra al texto" (1971), en *El Susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 73.

⁵ Acerca del problema de la consideración materialista de la autonomía de las prácticas artísticas véase A. Badiou, "L'autonomie du processus esthétique" en *Cahiers marxistes-leninistes*, julio-octubre de 1966, pp.77-89.

⁶ Para Adorno "De las mediaciones que existen entre el arte y la sociedad, la que se refiere a la materia, al tratamiento claro o encubierto de temas sociales es la más superficial y engañosa. Que la representación plástica de un repartidor de carbón diga más a priori sobre la sociedad que una obra sin héroes proletarios hoy sólo se admite en aquellos países en los que el arte, según se dice en las democracias populares tiene que ser estrictamente 'conformador de opinión', insertado como factor eficaz en la realidad y subordinado a sus objetivos, sobre todo al aumento de producción." T. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980, cit. p. 317.

⁷ *Ibid.* p.297.

⁸ *Ibid.* p.316.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* p. 302.

¹¹ Según Adorno "Lo decisivo socialmente en las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo al respecto del contenido. Kafka, cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece en el trasfondo, descubrió las escorias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los trusts industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte" *Ibid.*

¹² Para Adorno a la eficacia social de las obras de Brecht "le viene bien la fórmula anglosajona de *preaching to the saved*". *Ibid.* p. 317.

¹³ *Ibid.* p. 322.

¹⁴ "Nada de lo social en el arte es inmediato ni aún cuando lo pretenda. Brecht, aun estando socialmente comprometido, tuvo que distanciarse pronto de la realidad social a la que se dirigían sus obras para poder hacer de su actitud una expresión artística. Necesitó sutilezas jesuíticas para que lo que escribía se camuflase como realismo socialista y pudiera así evitar la Inquisición. T. W. Adorno, *Teoría estética*, cit. p. 287.

¹⁵ Lukács tomó la obra de arte orgánica como norma artística, defendiendo la posibilidad de un arte realista contemporáneo, especialmente patente en su obra *Wider den Misverstandenen Realismus*, Hamburgo, 1958.

¹⁶ T. W. Adorno, *Teoría estética*, cit. p. 72.

¹⁷ "La legitimación social del arte es su asociabilidad. Para conseguir la reconciliación de las obras de arte auténticas tienen que borrar cualquier recuerdo de reconciliación." T. W. Adorno, *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* pág. 307.

¹⁹ Citado por David Freedberg en "Joseph Kosuth and The Play of the Unmentionable", *The Play of the Unmentionable*, Thames and Hudson, London 1992, p. 31.

²⁰ La campaña antimoderna de los Nazis se desarrolló en torno a un programa de persecución y censura que incluía el despido de los conservadores de museos más progresistas como G. F. Hartlaub y Max Sauerland y en 1937. Una medida que llegó hasta la prohibición en 1937 de la publicación de crítica de arte.

²¹ Fue inaugurada el 19 de Julio, por Adolf Ziegler, presidente del Reichskammer der bildenden Künste en el antiguo Instituto de Arqueología de Munich. La exposición pretendía ridiculizar cientos de obras supuestamente "degeneradas" seleccionadas de más de 16,000 obras de arte moderno que los oficiales nazis habían confiscado de las colecciones públicas.

²² En estos procesos de generalización del juicio estético se regresa a una problemática abierta por Kant. Para Peter Bürger "En la argumentación kantiana, es burguesa la exigencia de validez general de los juicios estéticos. El *pathos* de la generalidad es característicamente presentado como opuesto a los intereses particulares de la burguesía que combate a la nobleza feudal. La singularidad lógica de los juicios de gusto consiste en que, ciertamente, exige validez universal general, 'pero no una universalidad lógica según los conceptos' (...) porque de otro modo podría ser forzada la aprobación necesaria y universal" Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, cit. p. 95.

²³ Para algunos de los miembros del partido en las formas angulares y góticas del neoexpresionismo se podía ver un cierto espiritualismo cercano a la búsqueda de identidad social en un estado genuinamente "nórdico" y "alemán". Ésta era la llamada dirección "volkisch" de lo moderno.

²⁴ Al contrario que el odio extremo de Goebbels sobre la modernidad estética en todas sus formas, Goebbels vio el potencial del arte expresionista para el tercer Reich. De hecho, cuando los ataques nazis hacia el expresionismo empezaron en los años treinta algunos de sus defensores (especialmente la Liga Nacional Socialista de estudiantes alemanes en Berlín reiteraron públicamente las afinidades genuinas entre el Nacional Socialismo y el Expresionismo. La relación entre Expresionismo y Nazismo provocó un importante debate en torno a la mitad de los años treinta, dentro de los círculos marxistas. En un ensayo "Expressionism: Its Significance and Decline" (1934) Georg Lukács condenaba el expresionismo como una forma burguesa que se evadía de los problemas sociales más que enfrentarse a ellos, afirmando incluso que la exaltación de lo irracional era potencialmente útil para el totalitarismo.

²⁵ Alfred Barr, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* de 1936 en el MOMA de Nueva York reconocía la precocidad de los alemanes en coleccionar arte moderno.

²⁶ Por ejemplo, una de las cinco pinturas de Franz Marc fue retirada de la exposición *Entartete Kunst* cuando la Federación de Oficiales alemana protestó por la difamación del artista, que había ganado la cruz de hierro y muerto por su país en Verdún.

²⁷ La destrucción fue ordenada por el oficial de las SS Conde Klauss Baudissin, director del Folkwang Museum de Essen.

²⁸ Paralelamente a la exposición de Arte Degenerado se organizó la exposición titulada "*Grosse Deutsche Kunstausstellung*" inaugurada en Julio de 1937, en la Casa de Arte Alemán).

Fue la primera de ocho exposiciones que se celebraron anualmente entre 1937 y 1944. En ella las obras de tendencia neoclásica y "romanticista" fueron mostradas en una manera tradicional, con amplio espacio para ser observadas por el espectador. En un relevante acto de descuido la obra de algunos artistas incluidos en la de arte degenerado también aparecieron en la exposición del "gran arte alemán".

²⁹ J. Acha, *Arte y Sociedad Latinoamericana*, F.C.E., México, 1981, p. 91.

³⁰ Ver T. Herbert, "Notas para una teoría general de las ideologías" en *El proceso ideológico de Claude Lévi-Strauss y otros*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, p. 238.

³¹ Para Acha el arte tendría que ver directamente con las valoraciones sensitivas de las ideologías prácticas mucho más reacias si cabe, a ese desenmascaramiento (...) Que un pueblo cambie de sistema político y hasta decapite a su rey -como comentaba Víctor Hugo- es más fácil a que acepte reformar su estética". J. Acha, *Arte y Sociedad Latinoamericana*, cit.

³² Aunque no pretendiendo "to be an artist or judge art" el presidente Truman afirmó que "the ability to make things look as they are is the first requisite of a great artist" (citado por Serge Guibaut en *Dissent*, ICA de Boston, 1986, p. 64. Por su parte, el congresista George Dondero, asociado del Senador McCarthy, afirmó en una ocasión que el "Modern art is communist (...) because it does not glorify our beautiful country..". Ibid. También los murales de Diego Rivera del Rockefeller Center de Nueva York fueron destruidos.

³³ Dos meses después de que Alemania invadiera Polonia "German Contemporary Art" se inauguraba en el IMA en Noviembre de 1939. La mayor parte de las obras seleccionadas habían sido realizadas hacía más de veinte años.

³⁴ Citado por Serge Guibaut en "The Frightening freedom of the brush", en *Dissent*, cit. p.90.

³⁵ T. Adorno, *Teoría estética*, cit. p322.

³⁶ En Noviembre de 1945 se inauguraba en el ICA de Boston la exposición *Forbidden Art of the Third Reich*.

³⁷ Sobre la función ideológica y política del modernismo en los años cincuenta. cf. Jost Hermand "Modernism Restored: West German Painting in the 50's" *NGC*, 32, Primavera-verano 1984, y Serge Guibaut *How New York Stole the idea of Modern Art*, Chicago University Press, Chicago, 1983.

³⁸ Pierre Bourdieu, "Disposition esthétique et compétence artistique", en *Les Temps Modernes*, nº 295, 1971.

³⁹ Marcel Broodthaers, *Open letter*, Düsseldorf, Dec. 19, 1968 publicado en *Museum in Motion: The Modern Art Museum at issue*, Govt. Pub. Office, 1970, p. 250.

⁴⁰ Ver Brian Willis, "Hans Haacke and cultural logic of Postmodernism" en *Hans Haacke: unfinished business*, The New Museum of Contemporary Art, Mass. MIT Press, 1986, p. 40.

⁴¹ K. Marx, F. Engels, "Die Deutsche Ideologie" en *Marx, Engels, Lenin Über Kultur, Ästhetik, Literatur*, Leipzig, 1968, p. 113.

⁴² Brian Willis "What's wrong with this picture? An introduction", en *Art after modernism, rethinking representation*, Brian Willis, (ed.) The New Museum of Contemporary Art, New York, en asociación con D. R. Godine Publisher, Inc. Horticultural Hall, Boston, 1984.

⁴³ Según Gerald Marzorati "Levine no tenía intención de abandonar las fotografías y acuarelas de autores del modernismo. Sin embargo esos actos puros de apropiación no resultaban ya suficientes para ella. Las fotografías se mostraron además difíciles de vender, y también difíciles de explicar a los abogados de los propietarios de los derechos de autor de los artistas de los que se apropiaba", "Art in the (Re)Making", *Art News*, Mayo 1986, p. 91.

⁴⁴ En noviembre de 1986 expuso estas obras en la galería del Soho Baskerville+Watson. Una de las dos series que conformaban la exposición era la llamada *Gold Knots* y consistía en paneles de contrachapado con una serie de puntos de pintura dorada en su superficie. Para Gerald Marzorati, ("Art in the (Re)Making", *Art News*, Mayo 1986, p. 91) un inteligente gesto sobre la casualidad y el orden, la naturaleza y la cultura. La otra serie se llamaba *Broad Stripes*, doce obras a base de franjas de pintura con permutaciones de color de unas a otras,

una clara referencia al sistemático arte de los sesenta. Ver Michèle Cone, "Sherrie Levine, Barkersville and Watson", en *Flash Art* Febrero-Marzo 1986, n°126, p. 50.

⁴⁵ Ver, a este respecto, Eleanor Heartney, "Sherrie Levine, Barkersville+Watson", en *Art News*, Febrero de 1986, p. 120. El inicio de este nuevo apropiacionismo de estilo podríamos afirmar que se suscita a raíz de una exposición de apropiacionismo geo-op de Philip Taaffe en 1984.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ronald Jones, "Slow time", en *Artscribe International*, Enero-Febrero 1988, p. 45.

⁴⁸ Nancy Grimes, Sherrie Levine, Mary Boone, *Art News*, Noviembre de 1987, p. 191. No es casual que como afirma José Luis Brea, "Levine haya fijado su atención en los trabajos cinetistas y 'Op', siempre rodeados de un aura de público fracaso", en "Fake as more", *Sur Express*, cit. p. 43.

⁴⁹ Citado por José Luis Brea. Ibid.

⁵⁰ Sherrie Levine, citada por Michèle Cone en "Sherrie Levine at Barkersville and Watson", cit. p. 50.

⁵¹ Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making", *Art News*, Mayo 1986, p. 91. Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Para Michèle Cone "not individual genius but the double rumination of the artist upon his (sic) aesthetic legacy and upon his appropriation of it, is the source of meaningful creation in this epoch of historical self-consciousness", "Sherrie Levine, Barkersville and Watson", en *Flash Art*, Febrero-Marzo 1986, n°126, p. 50. Ver a este respecto Jerome Linkowitz, *Rosenberg / Barthes, The Postmodern Habit of Thought*, Univ. Of Georgia Press, 1988.

⁵⁴ "Creo que el verdadero tema central de mi obra apropiada era la ansiedad de influencia.". Citada por Paul Taylor en "Sherrie Levine, Plays with", *Flash Art*, verano de 1987, p. 55.

⁵⁵ El simulacro se detecta en que no ofrecen al espectador el tipo de satisfacción que se puede hallar en la pintura formalista clásica en cuanto a su sentido de armonía, equilibrio, etc. "I wanted the ones I was making to be uneasy. They are about death in a way: the uneasy death of modernism", Sherrie Levine citada en Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making", *Art News*, Mayo 1986, p.91.

⁵⁶ En este sentido Marzorati afirma que "Realmente puedo imaginarme a alguien escribiendo sobre estas pinturas como pinturas formalistas,-comparándolas con las *stripe paintings* de los primeros años setenta, "Art in the (Re)Making, cit. .

⁵⁷ Recordemos nuevamente la sentencia de Dimitrijevic: "If one looks down at Earth from the Moon there is virtually no distance between the Louvre and the Zoo". Ibid.

⁵⁸ El grupo Art & Language en 1980 estaba formado por los artistas británicos Charles Harrison, Mel Ramsdem y Michael Baldwin, nacidos en 1942, 1944 y 1945 respectivamente.

⁵⁹ Sobre todo, por supuesto, de sus agentes, como el comisario o conservador de museos, quien en las primeras definiciones de su papel que aparecen en las revistas especializadas de principios de los años setenta, aparecía constantemente asociado a la figura del "ideólogo del arte contemporáneo". Según afirmaba Edward F. Fry en 1971 "es el responsable de la preservación, documentación, promulgación y, ocasionalmente, del engrandecimiento de su herencia (de la relevancia cultural de una nación); como el ideólogo que opera dentro de la historia (...) demuestra el desarrollo ideacional de la modernidad, localiza los artistas contemporáneos cuyas obras extienden y completan las estructuras mitológicas del arte moderno, descubre o redescubre precedentes para el arte reciente, crea doctrinas críticas que legitiman nuevas tendencias, y actúa como un supuestamente desinteresado agente o catalizador entre marchantes, arquitectos, filántropos e intelectuales por una parte y artistas por otra (...) El ideólogo debe poseer un gran conocimiento de la historia del arte y ser hábil en problemas de exposición (...) debe o bien justificar ideológicamente el nuevo arte o revisar, en respuesta a ello, la mitología de la historia moderna del arte "The dilemmas of the curator" *Art in America*, julio-agosto 1971, p. 73. Ibid. Respecto a la figura del "curator" ver la parte IV de

la edición de Reesa Grenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne *Thinking about exhibitions*, (Routledge, Londres 1996), especialmente los artículos de Mari Carmen Ramírez “ Breaking identities: art curators and the politics of cultural representation”; Lawrence Alloway “The great curatorial Dim-out” y el de Nathalie Heinich y Michael Pollak “From Museum curator to exhibition auteur”.

⁶⁰ Los antecedentes inmediatos de esta propuesta podrían ser las fotografías tomadas en inauguraciones de exposiciones en museos de Larry Fink, o las de Garry Winogrand.

⁶¹ Por ejemplo, su exposición en la Wadsworth Atheneum's Matrix Gallery en Hartford "A selection of Objects from the Collections of the Wadsworth Atheneum's Matrix gallery in Hartford, Sol Lewitt and Louise Lawler" consistía en fotografías documentando las disposiciones de los museos de arte, casas y oficinas. Unas series de "arrangements of pictures" aparecieron en *October 26*. Una serie también fue empleada para ilustrar el texto de Douglas Crimp "The Art of Exhibition" en *October 30*.

⁶³ Con obras de este tipo, la apropiación de los contextos de exposición de las obras de arte se muestra como una especie de recordatorio de esos principios con respecto a la superación del valor cultural por el valor expositivo.

⁶⁴ Como afirma Baudrillard: "hemos visto que el verdadero valor de la pintura es su valor genealógico (su 'nacimiento': la firma y el aura de su sucesiva transacción: su pedigree)", Jean Baudrillard, "The art Auction" in *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis, 1981, pp. 120-21.

⁶⁵ Lawler situó diversas fotografías, etiquetas, cartas impresas, tanto en el recinto de la exposición *A forest of signs* como en algunas de salas donde se exponían obras en exposición temporal del MOCA. Su trabajo, titulado *Standing Before You, Rather Behind You, To Tell You of Something I Know Nothing About* (1989) apuntaba a la experiencia de ver imágenes de obras de arte muy conocidas colocadas en diferentes contextos.

⁶⁶ Ver Andrea Fraser "In and Out of Place", *Art in America*, Junio 1985, p. 122.

⁶⁷ La idea sería coincidente con la propuesta por Charles Saumarez Smith en "Museums, artifacts, and Meanings" en Peter Vergo (ed.), *The new Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.

⁶⁸ Su mayor contribución a la exposición colectiva de 1978 en Artists Space fue la instalación de una pintura de una carrera de caballos prestada por la New York Racing Association. Situada en lo alto de una de las ventanas en una pared que dividía dos galerías, la pintura estaba flanqueada por dos focos de teatro dirigidos no hacia la obra sino hacia el espectador, interfiriendo la visibilidad de la pintura y, por la noche, proyectado las sombras del espectador sobre la fachada de la sucursal del Citibank que se hallaba justo enfrente. Una estrategia de conectar el interior con el exterior del espacio expositivo que guardaría una estrecha relación con trabajos anteriores de Daniel Buren.

⁶⁹ El texto que aparecía en la entrada de esta exposición "The Enlargement of Attention" (1991) en el Museum of Fine Arts de Boston (1991) era el siguiente: "The Enlargement of Attention. No one between the ages of 21 and 35 allowed. The Alden collection of thimbles; still-life paintings from the Spaulding bequest; a painting on extended loan from the artist Roy Lichtenstein; photographs; painted walls, glasses and words by Louise Lawler; texts by Susan Dimmock, Trevor Fairbrother, Kathryn Potts, and Jeffrey Weaver; and a pamphlet designed for this display". La edad prohibida (21 a 35) es la de los jóvenes patronos que formaban el "Contemporary Art's Circle" del museo. A lo largo de la pared rosa visible desde el kiosko de la entrada, el restaurante y la tienda de regalos, Lawler colocó una serie de fotografías de salas de época de diversos museos, pinturas y mobiliario renacentistas colocadas en salas junto a termostatos y controladores de humedad, etiquetas en la pared y sistemas de iluminación. Las primeras dos fotografías iban acompañadas de las preguntas "Does it matter who owns it?" y "Who chooses the details?".

⁷⁰ Comisariada por Trevor Fairbrother.

⁷¹ Ver Andrea Fraser, "In Out of Place", *Art in America* 60, 1, Junio de 1985, p. 124.

⁷² Ver Ken Johnson, "Louise Lawler at Metro Pictures", *Art in America*, Nov. 1989, p. 191.

⁷³ Para Andrea Fraser las diferencias que podemos establecer entre la obra de Lawler y la de Asher, Haacke y Broodthaers es la siguiente: "for rather than situate institutional power in a centralized building (such as a museum) or a powerful elite which can be named, she locates it instead in a systematized set of presentational procedures which name, situate, centralize. Unlike Asher's constructions of exhibition spaces within exhibition spaces, which critically contemplate the frame but continue to function within it as sculpture, Lawler's work is often conceived as a functional insert into a network of supports which is exterior to the gallery". Andrea Fraser, *In and Out of Place*, *Art in America*, Junio de 1985, p. 122.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Especialmente evidente en la exposición "Within and Beyond the frame" en la John Weber Gallery de Nueva York en 1973.

⁷⁶ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, cit. p.49.

⁷⁷ W. Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproducción técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid 1982, pág. 31.

⁷⁸ Benjamin afirma que "En las iglesias y monasterios de la Edad media, y en las cortes principescas hasta casi finales del siglo dieciocho, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de de múltiples grados jerárquicos. Al suceder de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen". Ibid.

⁷⁹ Dietmar Elger, "Allan McCollum from artificial Surrogates to natural Copies", cat. exp. *Allan McCollum. Natural Copies*, Sprangel Museum Hannover, Diciembre de 1995- Febrero 1996.

⁸⁰ Desarrollada por primera vez en 1982 pero no exhibida hasta dos años después.