

La apropiación, la obra, el autor

Juan Martín Prada, 1998

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

La progresiva derivación hacia la “razón totalizante” como destino *inevitable* de la modernidad llevaba implícitas una serie de nociones en las que desplegarse: la teoría, como principio regulador de las prácticas de vida y de socialización, la representación y el signo (como condiciones de posibilidad de una necesidad, en exceso, de verdad.). Entre ellas, también una figura que la cultura parecía necesitar para pensarse, para interpretarse. Me refiero a la figura del autor.

Muchas veces ha sido imaginada una cultura en la función-autor no apareciera nunca. Evidentemente, ello no podría suceder sin que fuésemos capaces antes de “despojar al sujeto de su papel de fundamento originario” y pasar a analizarlo “como una función variable y compleja del discurso”¹. Una propuesta que parece también implícita en la afirmación de Deleuze-Guattari “no hay enunciación individual, ni siquiera sujeto de enunciación”². Carácter social de la enunciación pues, que remite, obligatoriamente, a agenciamientos colectivos.

Aceptada aquella negación de la existencia de un mundo objetivo que proponía Nelson Goodman dentro del ámbito de la filosofía analítica³ y el carácter textual de la realidad, el mundo pasa a ser entendido como textualidad, como escritura. De hecho, para Foucault, la escritura se desplegaría hoy como un juego que va más allá de sus reglas, pasando así al exterior, identificándose con su propia exterioridad desplegada. En definitiva, como “la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”⁴. En este sentido, parece obligado recordar la definición de *escritura* propuesta por Barthes:

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por

perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe⁵

A pesar, sin embargo, de las repetidas veces en las que se ha afirmado como ya acontecida la “muerte del autor” su función sigue perdurando. Por ello, lejos de tratar ahora de hablar de sus formas posibles de desaparición, la tarea a realizar consistiría en localizar los lugares, las situaciones en las que se ejerce su función, tratando de encontrar respuesta a una serie de interrogantes:

¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo así como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso.? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, y ejercer qué funciones, y obedeciendo a qué reglas?⁶

Una orientación que caracterizará la reflexión sobre el autor en la teoría estética postmoderna, y desde la que establecerá sus principios metodológicos de actuación. Dentro del ámbito de las artes visuales será la práctica apropiacionista más crítica de artistas como Sherrie Levine o Louise Lawler la vía que logre de una manera más radical operar un desplazamiento del análisis del discurso histórico y estético en términos de expresividad o forma, a uno centrado en los modos de su circulación, valoración, atribución o apropiación.



Sherrie Levine. *After van Gogh: 3, 2, 7 y 1*. 1994.

La lógica propia de la sociedad de consumo, por su parte, ha seguido cultivando fervorosamente el peso político y económico que implica la noción de “obra”, tratando, a través de ella, de evitar toda pérdida de influencia de la figura del autor⁷. Su exaltación no sólo va a estar amparada en la consagración de determinados discursos históricos que hacen recaer en ella todas sus condiciones de posibilidad sino, sobre todo, en una serie de

valores entre los que el económico y de mercado toman especial relevancia. Una tendencia que no ha dejado de reforzarse desde el romanticismo y que cobra toda su intensidad en la década de los ochenta de nuestro siglo en torno a una renaciente apología del autor. Esta será muy apoyada, no sólo por el esplendor incipiente del mercado de arte contemporáneo sino también por todo el estamento institucional y cultural. La exposición de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo, con el que se inauguraba la década (1980) supuso uno de los mayores empujes al culto a la genialidad. Algo que, no obstante, no dejó de suscitar numerosas críticas, como la planteada por Joseph Kosuth:

En el caso de Picasso, la carencia de un verdadero discurso crítico en relación con la obra sugiere que uno no está confrontando esas ideas y experiencias que productivamente provocan pensamiento y nuevo arte, sino que, de hecho, uno está sólo confrontando la autoridad. Instituciones tales como el Museo de Arte Moderno ven 'el profesionalismo' en términos de su habilidad para organizar la percepción pública de las obras de arte hacia tales fines. Nuestra visión de la obra de un artista como Picasso es ahora imposible de separar de la visión del artista y de su obra que ha sido cuidadosamente construida por instituciones tales como el Museo de Arte Moderno⁸

Para muchos nunca antes de la retrospectiva de Picasso en el MOMA habían proliferado tanto en Estados Unidos los tópicos y las convenciones estereotipadas sobre el genio artístico⁹. Esto va a suponer un evidente matiz reaccionario, ya que implica, como denunciara Hal Foster, un regreso a la tradición humanista, a la historia, y la vuelta al sujeto/artista/arquitecto como *auteur* por antonomasia¹⁰. También a la continuación de una muy concreta forma de recepción de las obras de arte vinculada al concepto de "aura" tradicional, junto a una nueva apología del concepto de lo auténtico.

Recordemos que para Benjamin el sentido originario de "aura" no radicaba en la presencia física del autor que la produce (recordemos que Benjamin afirmaba que también hay una *aura* en la naturaleza). De esta afirmación partía su crítica a la definición de Adorno de *aura* como la huella del trabajo humano depositado y luego olvidado en los objetos¹¹. Por ello, el análisis del aura de la obra de arte que hace Benjamin en su ensayo *El arte en la era de la reproducción técnica* se limita al que ella sólo posee,

sin hacerla depender de la reunión entre obra y autor. De ésta, no obstante, hará depender parcialmente el concepto de autenticidad (“cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse de ella, desde su duración material hasta su testificación histórica”¹²) aquello de lo que, en última instancia, carecería la reproducción: “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” incluso “las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario”¹³.

Concepto el de autenticidad que se verá proyectado en su máximo potencial económico y político en el transcurso de la década de los últimos años ochenta, tan sólo ocasionalmente cuestionado desde el ámbito institucional por algunas iniciativas puntuales como la exposición *Rewriting history*¹⁴ (realizada en el Museo Británico en 1990 y que recogía unas 600 obras fraudulentas tratando de poner en cuestión el concepto de autenticidad como realidad característica del museo¹⁵) o por las exposiciones sobre Rembrandt de principios de los noventa (especialmente la titulada *Rembrandt: The Master and His Workshop* y realizada en 1991)¹⁶ y la que tuvo lugar en la Wallace Collection de Londres en 1992: *Rembrandt 1892-1992 Twelve Paintings: A Century of Changing*¹⁷) y que reflejaban los resultados de los últimos estudios sobre la atribución de las obras tradicionalmente consideradas como realizaciones de este autor¹⁸. La polémica suscitada por éstas exposiciones¹⁹ evidenciaba una tendencia que, además, venía acompañada de un fuerte rechazo de toda metodología de análisis histórico que no tomara al autor como eje metodológico central. La polémica suscitada por el libro de Svetlana Alpers sobre Rembrandt sería un buen ejemplo de ello²⁰.

Dentro de este contexto de exaltación de los atributos más tradicionales del autor, la *Transvanguardia* italiana, el *Neo-expresionismo* alemán y norteamericano, incluso la llamada *Nueva Figuración* española, darán luz a nuevos artistas (en la mayor parte de las ocasiones de extrema juventud) que serán rápidamente consagrados. Se recupera la exaltación de la personalidad, la extrema libertad expresiva que se vehiculiza a través de una intensa pulsión vitalista y libidinal. La subjetividad y la expresión parecen funcionar como el contrapeso de la progresiva pérdida de la conciencia de la realidad que supone el desarrollo imparabable de la impersonalizada sociedad de la comunicación de masas.

Con los nuevos designios de esta recobrada exaltación de la subjetividad radical del creador el mercado del arte cobra un hasta entonces desconocido vigor. Es a mediados de los ochenta cuando se pagarán los precios más altos en la adquisición de obras de autores de la modernidad estética²¹. Algo que no sólo va a evidenciar una vez más el fracaso de las expectativas de Benjamin que prometían el fin del valor aurático de la obra de arte, sino que ésta, en la transacción económica millonaria, se consolida como una verdadera representación de poder y de la lógica del capitalismo avanzado. Se trata de una forma de incorporación dentro del sistema social y económico dominante de todas aquellas manifestaciones que trataron de una forma u otra de transgredirlo, ya como un comportamiento radical frente a él (a la manera de la *fantasmagoría del poeta*²² propuesta por Baudelaire) o como rechazo de sus principios del intercambio simbólico y económico (radicalismo formal o desmaterialización del objeto artístico, por ejemplo). Esto acaba no ya en la definitiva pérdida de todo valor subversivo de los gestos más radicales de la vanguardia, sino en un ensalzamiento radical del artista de vanguardia y su posterior mitificación (Van Gogh, Warhol, Beuys, etc.)²³.

Incluso el mismo concepto de “lo postmoderno” empezó a verse, a mediados de los ochenta, no tanto como una crítica a las directrices que definieron la modernidad, como un rechazo del proyecto crítico de ésta²⁴, una situación, en definitiva, en la que presente y pasado parecían “despojados de toda determinación o conflicto histórico”²⁵. En este sentido, la recuperación del concepto de autonomía del arte, uno de los principios más importantes de la modernidad estética tardía, asumió nuevamente una especial importancia, sobre todo en la reaparición de las prácticas vinculadas a la pintura y a los *neo-expresionismos* en general. Un concepto el de autonomía cuya recuperación se había apoyado, casi paradójicamente, en muchos de los sectores culturales de izquierda²⁶. Recordemos por ejemplo, las propuestas de Adorno, que participaban de una conciencia estética no sólo basada en la total autonomía del arte, sino también necesitada de autor. Precisamente por ello, su pensamiento sobre el arte ha sido criticado por no suponer más que una “tímida ruptura con el pensamiento representativo”²⁷ ateniéndose todavía a la expresión, al igual que Artaud todavía quedaba excesivamente vinculado a una “gramática de los gestos”²⁸.

Frente a ello, en la propuesta apropiacionista más radical vamos a ver no sólo una sólida reflexión sobre la pretensión de “verdad de la

escritura” propuesta por Barthes sino la misma intención de la *expresión*, como idea diferenciada de lo implícito en el término *neo-expresionismo*. Aquélla, como propusiera Flaubert, no va a ser producida más que como la aceptación de un diccionario ya compuesto, de una realidad dada en la que no queda sitio para el autor²⁹. Pero esta “muerte del autor” implica la apertura de todo un campo de nueva actividad. Si Barthes propuso que la verdadera unidad del texto no está en su origen, sino en su destino³⁰, en el lector o espectador, la práctica apropiacionista radical imprimirá un movimiento centrífugo a toda la operación, para hacer que la práctica artística se presente ahora más bien como marco o margen, para realizarse en los límites de su *exterioridad*.

1. LA TRANSGRESIÓN DE LA BARRERA “AURÁTICA”.

La investigación de los factores que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura, el eje central de las prácticas apropiacionistas de las últimas décadas, empieza ya con el dadaísmo. El intento de acabar con la institución-arte implicaba un sistema de actuación que, inevitablemente, tenía que ser iconoclasta y, por ello, apropiacionista³¹. De hecho, en el máximo apogeo de la práctica dadaísta, el eje central de la actividad de Duchamp gira en torno a un proceso de desmitificación del valor aurático de la obra de arte que, en su violencia, podríamos llegar a definir como “transgresión”³². Este proceso se hace especialmente patente por su marcada ironía e iconoclastia en el “ready-made” *LHOOQ*³³ de 1919. Un gesto apropiacionista que parece suponer una crítica sobre la relación estrictamente visual del espectador con la obra tradicional, que queda aquí invertido irónicamente en una relación erótica a través del medio visual (contemplación como excitación sexual).

La obra de Leonardo pierde en este *ready-made asistido* de Duchamp su carácter sublime, ese distanciamiento que brinda su realidad casi estrictamente teórica, ajena a toda posibilidad pulsional. *LHOOQ* suena en inglés como “look”, reclamando atención por algo que no ha sido previamente observado. La pulsión libidinal, sin embargo, que esta imagen produciría (leído rápidamente letra por letra, suena como en francés “elle a chaud au cul”) implica a su vez, en su cambio de sexo, una inversión en el tradicional *voyeurismo* masculino: en este caso ella, al ser un hombre, produce la excitación femenina: la espectadora. Como afirmaba el propio Duchamp “Lo curioso sobre el mostacho y la perilla es que cuando los

miras la Mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre. Es un hombre real, y éste fue mi descubrimiento^{33,34}. Duchamp apuntaba, así, con una deliberada vulgaridad, a la bisexualidad de la imagen y a la posible homosexualidad de Leonardo³⁵.

Tantas implicaciones como este *ready-made reciproque* posee lo convierten en paradigma del potencial que las prácticas apropiacionistas pueden llegar a tener en el cuestionamiento de todos aquellos principios estéticos sobre los que está edificada la tradición del pensamiento histórico occidental. La apropiación, al llevarse a cabo sobre una reproducción, empieza ya cuestionando una serie de conceptos heredados (creación, genialidad, perennidad, misterio) que ya Benjamin consideraba como “útiles aplicaciones para la elaboración de material fáctico en el sentido fascista”³⁶. Su travestismo implica también un proceso de desacralización de una imagen caracterizada por su ausencia de erotismo carnal y, por ello, ejemplo máximo de una relación estrictamente estética con la obra de arte³⁷. Su inversión implica, como vimos anteriormente, la exigencia de un espectador “otro”, un nuevo receptor, que enlaza con la intención de terminar con esa tradicional y distanciada relación bajo la que se apoya todo un sistema ideológico de nostalgia por la pureza del pasado, no sólo a nivel estético sino, sobre todo, y he ahí su importancia, a nivel ético y político. Una propuesta de transgresión que encontrará una cierta continuidad en obras como *L'avant-garde se rend pas* de Asger Jorn, un pintor vinculado de modo temporal al “situacionismo” de los años sesenta³⁸, cuya obra estaba basada en la desfiguración y alteración de pinturas de género adquiridas en los mercadillos de arte callejeros. La ingenuidad de la obra de arte de escasa calidad y destinada a la decoración de los interiores domésticos es apropiada por Jorn y convertida en crítica cultural³⁹.

Como lejano reflejo de la transgresión irónica propuesta por aquel *ready made* de Duchamp, el artista Braco Dimitrijevic desarrolla, desde 1974, una obra basada en la apropiación de obras de arte originales, tanto antiguas como modernas (todas de grandes artistas) que pasan a formar parte de unas instalaciones que Dimitrijevic bautizó con el nombre *Triptychos Post Historicus*⁴⁰. Esta serie pone en juego los sistemas de valores que rodean a la obra artística original, centrándose especialmente en las implicaciones sociales de éstas⁴¹. Se trata de una serie de bodegones tridimensionales, cada uno constituido por una pintura original (generalmente prestada de un museo, realizada por algún conocido artista antiguo o moderno), un objeto de la vida cotidiana (perteneciente a alguien

distinto del artista -el nombre del propietario se incluye en el título de la obra) y algunos elementos de la naturaleza como frutas o vegetales. El fuerte contraste entre la fruta, paradigma de lo temporal y perecedero, y la obra de arte, símbolo de lo atemporal, deriva la instalación hacia una meditación sobre el tiempo y su papel en las complejas relaciones de dependencia entre las obras de arte y la institución. La práctica apropiacionista de Braco Dimitrijevic implica una apropiación de la pintura original como fetiche y como objeto de culto, y su desvío, su inclusión en el espacio de la vida real. El inmediato resultado es la evidencia de lo convencional e históricamente condicionado de nuestros valores estéticos y artísticos⁴². Al situar esas valiosas pinturas en unas situaciones precarias y peligrosas, el espectador se siente empujado a reinstaurar su *status* de absoluto equilibrio y protección al que está acostumbrado en su contemplación: "el riesgo simbólico es simbolizado por el riesgo material"⁴³.

Las instalaciones de Braco Dimitrijevic tratan de presentarse como nueva estructura semántica, capaz de dar nuevos contenidos a formas ya existentes, y de resaltar la frecuente dualidad de las obras de arte como formas artísticas y como formas de glorificación (es el caso de los retratos, bustos, monumentos, etc. a los que Dimitrijevic hace constante referencia)⁴⁴. Se parte de la afirmación de que el significado histórico de un lugar o de una persona es muy frecuentemente accidental y arbitraria⁴⁵, hallándose sometido a un sistema cerrado de la cultura especialmente patente en las mitologías personales, construidas sobre la vida privada del artista (recordemos que Barthes afirmaba que éstas no son más que residuos que atestiguan todavía la persistencia de la figura del autor) y que tienen su presencia física en las placas conmemorativas (vivió aquí, trabajó aquí...), los monumentos, etc. Según Dimitrijevic, son éstos los medios por los que la figura del genio se crea, centrándose su función en imprimir "un pasivo sobrecogimiento en las masas"⁴⁶.

Antes de que Dimitrijevic iniciara sus apropiaciones de obras de arte realizó una serie de trabajos titulada *The casual passer by I met at...* (1976). Consistían en la exposición de grandes fotografías del rostro de diferentes transeúntes elegidos al azar que Dimitrijevic colocó en las fachadas de los edificios, así como bustos, placas, obeliscos conmemorativos, cenas y fiestas en honor de esos desconocidos. La serie estaba centrada en la reflexión sobre la arbitrariedad que existe en la formación del significado y la memoria social⁴⁷, y en ella se infería también una investigación sobre la

propia identidad del artista. El conflicto interno entre, por ejemplo, el anonimato del representado en un monumento y la fama del artista que lo realizó, o a la inversa, exponiendo los mecanismos contradictorios de los sistemas de construcción de la memoria y la historia. Una propuesta que acabó derivando a una cierta inversión de los roles tradicionales de artista y patrocinador, como aparece en una publicación de Dimitrijevic titulada *Cuento de un artista y un castillo*, dedicada a la relación mantenida con el aristócrata Lord Weymouth⁴⁸ en 1973. No obstante, también la propia identidad del artista será contradicha, sometida a un proceso de apropiación de identidades múltiples⁴⁹. Una intención presente especialmente en las fotos de la serie *Tale of Two Artists* de 1969, una forma de autorrepresentación, fotografiándose con otro artista más conocido, entre ellos Richard Hamilton, Douglas Huebler y Joseph Beuys⁵⁰. La imagen del propio Dimitrijevic trata de funcionar como un tipo de mediador entre la figura históricamente legitimizada del artista y la del hombre o mujer de la calle.

Una estrategia orientada a plantear la obra de arte como una pantalla o máscara de su productor que también pudimos ver presente en las obras de Giulio Paolini de finales de la década de los sesenta. Para su serie *Self portrait* (1969), por ejemplo, Paolini se apropió de autorretratos de Poussin y de Douanier Rousseau, sugiriendo que la autoría es una identidad asumida, conseguida sólo a través de una compleja serie de identificaciones históricas. La intención primera era sustraer su propia identidad y asumir en vez de ella “una elegida, histórica e hipotética”. En 1970 en la *Biennale della giovane pittura*, Paolini exhibía un collage sin título de Picabia, apropiándose no del autorretrato de otro artista sino de una obra suya⁵¹. Una propuesta la de Paolini, sin embargo, que, en términos generales, está más centrada en el concepto “arte” que en el de “institución” arte o en problemas de autoría. En ella el acto de ver es el tema central, pero entendido siempre como acto estético: el efecto del ver como pura idea, dejando de lado así el cúmulo de relaciones sociales e institucionales que acompañan a todo proceso de percepción e interpretación de una obra. Organizada siempre en torno al “sistema de la pintura”, no discute ni su “eterna” presencia, ni sus leyes ni su misterio. Todo se hace girar en torno a un acercamiento al problema de crear la imagen de una imagen⁵² centrándose en el acto de mirar, induciendo a una afinidad entre el pintor, espectador y pintura que se presenta explícita en obras como *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967). Al dar al *Ritratto di Giovane* de Lotto un nuevo nombre y al trasladarlo a una reproducción en blanco y negro, Paolini se refiere a la

situación de un pintor mirando a su modelo, de manera que el espectador se encuentra a sí mismo en el papel del artista, desplazado simbólicamente.

Después de su experiencia con los *Triptychos Posthistorycus* Braco Dimitrijevic empezó unas series de pinturas en las que cita a artistas muy conocidos en confrontación dialéctica con representaciones de animales, y en donde la apropiación se convierte en cita estilística, en alusión al estilo de un determinado autor, pretendiendo hacer de ellas unas pinturas “anónimas e impersonales”⁵³. Tras ellas, Dimitrijevic empieza a emplear animales vivos en sus instalaciones. Estas series continúan con sus pretensiones de presentar un espacio utópico, forzosamente conciliado⁵⁴. La instalación *Dust of Louvre and Mist of Amazon*⁵⁵ realizada para la Waddington Galleries de Londres en 1981 y constituida por dos pavos reales paseándose en frente de *L'Aubade* de Picasso, supuso la introducción en estas series de obras que incorporan animales vivos⁵⁶. Dimitrijevic juega aquí con la idea de la domesticación de los animales y su actual sustitución por la domesticación del arte mismo.

No es extraño que las instalaciones de Braco Dimitrijevic susciten grandes polémicas, algo que demuestra su extrema eficacia política. En 1987 El *Triptychos Post Historicus Repeated Secret* con una pintura de Modigliani en un armario y una calabaza en la cima, es expuesta como parte de la colección de la Tate Gallery. Esta vez la obra provoca un gran debate en la televisión, radio y prensa. La polémica alcanza la página frontal del periódico *The Times*. La obra de Dimitrijevic es acusada de iconoclasta e irrespetuosa con la tradición. En realidad, los mismos argumentos que también aparecerán en la polémica suscitada por otras muchas obras de la década, entre ellas la provocada por la obra de Francesc Torres presente en la Bienal del Whitney Museum of American Art de 1989⁵⁷.

Posiciones pues, cargadas de una compleja violencia iconoclasta que procura hacer obvios los umbrales de tolerancia de la institución. Quizá iniciada por Chris Burden en su intervención *Oh Dracula* realizada en el vestíbulo del Utah Museum of Art en 1974⁵⁸, volverá a ser ensayada por Ange Leccia en la exposición *Histoires de Musee* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1989). Veinticinco motocicletas fueron instaladas dentro de una de las salas del Museo en las que estaba expuesta, entre otras, la obra de Matisse *La Dance*. Un extraña y violenta combinación cuyo dramatismo se agravaba aún más al quedar la sala iluminada exclusivamente por medio de las luces de los vehículos.

Propuesta que en su perversidad irónica no quedaría lejos de la obra de Tatsuo Miyahima titulada *Tren contador* de 1994, en la que un tren de juguete daba vueltas en torno al espacio de una ficticia sala de exposiciones de aspecto decadente y con obras de escasa calidad pertenecientes a los fondos del Museo Reina Sofía de Madrid. Una obra que, para Dan Cameron, evidenciaba cómo la fórmula de validación histórica que regula el sistema del museo es realmente “una ficción basada en la negación del tiempo”⁵⁹. Tiempo detenido convertido aquí, sin embargo, en espacio de circulación paródica e interminable. Permanencia histórica e inmovilidad, pues, dependiente de un constante, paródico y reiterativo fluir. Museo como escenario de ese proceso de constante desplazamiento, de itinerario sobre el mapa de la cultura, que no es sino el gesto de su propia enunciación, de su conversión en discurso.



Tatsuo Miyahima. *Tren contador*. 1994.

También en la trayectoria del Joseph Beuys de finales de los setenta encontraremos una interesante reflexión sobre el valor del arte en su relación con los los sistemas del intercambio económico y simbólico que están en la base de su concepción *ampliada* del arte. Una propuesta que es especialmente obvia en su instalación *Wirtschaftswerte* (Valores económicos) de 1980. En ella, Beuys procedió al empleo de obras pictóricas correspondientes a los fondos del Museo en el que se exhibía la obra, con preferencia de la época de Carlos Marx (1818-1883). Estos cuadros, colgados en las paredes, rodeaban una enorme estantería metálica en la que había almacenados diversos "valores económicos", productos alimenticios, herramientas, utensilios de cocina, semillas, etc. productos en su mayoría de la República Federal de Alemania y de los países del este -República Democrática de Alemania, URSS y Polonia. La instalación conseguía fundir y confrontar las categorías de mercancía y de arte⁶⁰, haciendo obvio cómo todo rechazo a una obra de arte aurática y a los rituales autoritarios asignados a ella implica, en último término, también un análisis de las leyes del intercambio, una reflexión sobre la lógica cruzada entre los cambios

económicos y simbólicos en la medida que están determinados por un sistema de lugares⁶¹.

No obstante, las estrategias de transgresión de la barrera aurática de la obra de arte no se ven agotadas por estas vías "iconoclastas" de la tradición histórica y cultural. De hecho, una de las vías más fructíferas dentro de estas prácticas de apropiación viene dada por una investigación sobre los límites del concepto de autoría a través de estrategias de intervención y alteración de la estructura de las obras objeto de la apropiación. Una vía que encuentra en las series de trabajos de Stephen Prina de 1980 un modelo ejemplar. Su práctica de apropiación implica una reflexión sobre las funciones del artista, la autoría, los sistemas de producción, exposición, distribución e historicismo. En la obra sonora titulada *A Structural Analysis and Reconstruction of MS7098 As Determined by the Difference Between the Measurements of Duration and Displacement* (un LP producido en 1980) por ejemplo, Prina procede a "reconstruir" la original grabación de Glen Gould de Arnold Schönberg *The Complete Music for Solo Piano* y lo hace de acuerdo con una ecuación algebraica que analiza la duración de la grabación en relación al área atravesada por la aguja del tocadiscos. La intervención de Prina consiste en la adición de nuevas bandas de silencio y el borrado de los veinte minutos finales de la grabación. Se trata de una referencia a las posibilidades de aplicación de sistemas lógicos de discurso analítico en la transformación o revisión de las formas culturales heredadas y de las convenciones asociadas a ellos. Asimismo, suscita una reflexión sobre los umbrales de la autoría y de la tolerancia de la obra mediante un análisis tanto estructural como interpretativo⁶². Por ello Prina ha comparado sus bandas de silencio con tratados históricos: "Schoenberg meets Cage once again"⁶³.

En general, no obstante, la obra de Prina no se desarrolla en una vía apropiacionista tan marcada. En ocasiones la apropiación se limita a una función de cita o alusión, como sucede en obras como *Exquisite Corpse: The collected Works of Manet* (1983) (un proyecto en curso empezado el 1 de enero de 1988⁶⁴) o a una labor de extensión y desplazamiento, como en la titulada *Upon the Occasion of Receivership* que emplea como material una obra de 1969 del artista Lawrence Weiner, *A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO OTHER*⁶⁵.

La interrupción o la intervención de obras tendría también interesantes manifestaciones en las prácticas de intromisión espacial que

desarrolla Christopher Wool⁶⁶, o en algunas de las obras más brillantes de Rodney Graham, como la reescritura del texto de Edgar Allan Poe *Landor's Cottage* (1986)⁶⁷. En éstas se ponen en práctica intervenciones en la misma materialidad de las obras apropiadas, rechazando cualquier relación “aurática” o distanciada con ellas. La simbiosis entre unos y otros elementos y el desplazamiento que éste implica frente al “texto” original es, ante todo, reflexión sobre el lenguaje del arte. La crítica de la recepción estética tradicional que conllevan no está referida al carácter institucional de la “inviolabilidad” de la obra sino a la posibilidad de su permeabilidad, de su nueva participación.

2. APROPIACIÓN - REPRODUCCIÓN

Uno de los principales temas de reflexión de las prácticas apropiacionistas de las últimas décadas se concentra en el concepto de reproducción de la obra de arte y en la naturaleza mediadora de los sistemas reproductivos. Dentro de esta vía de investigación, se apunta fundamentalmente al fracaso de los potenciales emancipadores que se pensaban inherentes a los sistemas de reproducción mecánica. Unos potenciales que aparecían ya propuestos a mediados del s. XIX, de un modo especialmente obvio en el *Art journal Officiel des Arts* de la Fédération des Artistes de París, que, bajo los auspicios de Courbet, se proponía educar a la población haciendo circular reproducciones de las grandes obras de arte, haciéndolas llegar a todos los rincones de Francia⁶⁸. Este intento de transformación de los modos de recepción mediante el cambio implícito en el empleo de las técnicas de reproducción fue recuperado por las primeras vanguardias de nuestro siglo, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales de sus intenciones emancipatorias. Para Bertold Brecht, por ejemplo, los sistemas de reproducción mecánica podían ser utilizados como pocos “para vencer al antiguo arte ‘irradiador’, falto de técnica, antitécnico, asociado a la religión”⁶⁹.

Frente a esta ambiciosa propuesta, el empleo de los sistemas de reproducción en las prácticas de apropiación más recientes, va a estar orientado a otro frente: al desarrollo de una crítica de la representación mediante la puesta en práctica de estrategias de reproducción. La propuesta de reproducción-repetición desarrollada por Sherrie Levine, por ejemplo, se opondrá a la tan predicada naturaleza representacional de la obra de arte. No en vano, la exposición de la serie *After Walker Evans* se presentaba con el

lema: "a picture is no substitute for anything"⁷⁰ haciendo explícita su crítica a la relación arte-representación. Sus "re-fotografías" eran expuestas como obra de la autora haciendo obvia la apropiación al titular cada una de las piezas "After Walker Evans". Una serie con la que además se cuestionaba algunos de los más sagrados principios del arte en la era moderna: la originalidad⁷¹, la intención, lo expresivo⁷². La polémica suscitada por esta serie, evidentemente, fue intensa. En principio, por lo que implicaba: al fotografiar fotografías "homologaba la obra de arte al resto de los objetos del mundo"⁷³. En segundo lugar, porque esta práctica causaba, incluso, problemas legales, dado que violaba la establecida defensa de la originalidad que establecen los derechos de autor de los artistas de los que se apropiaba⁷⁴. En efecto, en los círculos legales el término "apropiación" siempre ha tenido un sentido negativo, significando esencialmente robo o piratería. Por ello, el problema con el "copyright" de las obras es uno de los obstáculos más importantes con los que se enfrentan las prácticas apropiacionistas actuales. Muchos artistas se han visto involucrados en problemas legales de este tipo⁷⁵, entre ellos Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Salle y, más recientemente, Jeff Koons. En 1989 Koons fue acusado de violar los derechos de "copyright" cuando se apropió de la imagen de una postal de felicitación de Rogers de un hombre y una mujer sosteniendo unos cachorros como modelo para su obra "*Puppies*" (1988), un caso especialmente ilustrativo de los límites legales en los que se mueven las prácticas apropiacionistas. La decisión del juez sugería una clara distinción legal entre crítica y apropiación, y daba a entender que los términos son mutuamente excluyentes. Según el juez la escultura de Koons no criticaba o hacía comentario crítico alguno sobre la fotografía de Rogers, simplemente se apropiaba de ella. Además, determinó que el uso de Koons de esta imagen era un uso de naturaleza comercial⁷⁶. Esta decisión judicial rechazaba la idea de que la apropiación podía, en sí misma, funcionar como una legítima forma de crítica.

De un modo mucho más específico que la de Koons la obra de Sherrie Levine incide en la apropiación de los mismos medios de producción y reproducción, en aquellos sistemas que, para Benjamin, suponían el fin del valor "aurático" de la obra de arte. Una tendencia que, en este caso, asume también condicionantes biográficos⁷⁷. Una práctica apropiacionista basada en la reproducción que señalaría claramente el fracaso del proceso de atrofiamiento del aura de las obras de arte que propusiera Benjamin:

en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta (...) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.⁷⁸

Para este autor la consigna de *el arte por el arte* había surgido como reacción ante el nacimiento de la fotografía, verdadero instrumento capaz de llevar a cabo una auténtica revolución en los procesos de recepción cultural, esto es, de proceder a un acercamiento de la obra de arte a la población en general. Recordemos a este respecto la definición de aura para Benjamin: "la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar"⁷⁹. Su propuesta era, pues, la de un adueñamiento de los objetos en la más próxima de las cercanías, a través de la imagen o la reproducción⁸⁰, eliminando así la envoltura a cada objeto, eliminando su aura. Un acontecimiento posible, gracias a esa "nueva percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo"⁸¹ se habría desarrollado ya con extrema intensidad. La función de la obra de arte quedaba, así, invertida. En vez de estar basada en un ritual empezaba a estar basada en otra práctica: la política. El aura se había convertido en una categoría nostálgica burguesa, producida y administrada por las instituciones de mundo capitalista, tales como el museo y el mercado de arte.



Sherrie Levine. *After Walker Evans: 4*. 1981.

Frente a otras propuestas apropiacionistas de menor interés basadas en la reproducción, el espectro de referencias teóricas en las obras de Sherrie Levine es enormemente amplio y complejo, teniendo cabida, incluso, una muy interesante reflexión sobre el concepto de resistencia del valor cultural de la imagen frente a su sustitución por el valor expositivo

propuesto por Benjamin (especialmente obvio en la apropiación de los retratos en primeros planos de Walker Evans):

El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.⁸²

El criterio de autenticidad que, idealmente cesaría de ser aplicado a la producción artística basada en roles reproductivos, será el centro de la investigación que Levine ensayará en los trabajos siguientes a la serie *After Walker Evans*, es decir, las series *After Egon Schiele* (1982) y *After Kasimir Malevich* (1984)⁸³. En ellas pasa de fotografiar fotografías al empleo de medios de reproducción manuales, realizando reproducciones (dibujos y acuarelas) de pequeña escala de obras de los primeros artistas de la vanguardia, tomando muy en consideración las imperfecciones de las reproducciones que usaba como referencia. La introducción de la acción manual en la ejecución de estas obras, que se trataba de hacer patente mediante un toque ligeramente personalizado de las reproducciones, parece que trataba de devolver a la reproducción un poco de ese aura que, en principio, elimina toda reproducción mecánica⁸⁴. Con ello se refería a la tan discutida relación entre arte y trabajo⁸⁵, considerando a éste, de forma irónicamente ambigua, como el fundamento de los procesos artísticos y estéticos. Alusiones a las reflexiones de benjaminianas sobre la conservación de la autoridad de lo auténtico de cara a la reproducción manual o "el aquí y ahora del original"⁸⁶ eran también muy sutilmente introducidas.

Un concepto el de autenticidad a cuyo cuestionamiento tiende el reconocimiento de que el futuro es una "prefabricación" del pasado, o que muchas de esas fabricaciones confiesan más tarde ser "*substandard*, trabajo de otros"⁸⁷. Con ello introduce también una ruptura de la linealidad histórica y cronológica en la que se fundamentan muchos de los principios de la Historia del Arte. Se demuestra cómo podemos contemplar una obra de 1981 (Levine) y una de 1917 (Malevich, por ejemplo) de manera simultánea⁸⁸.

En el caso de la serie de dibujos y acuarelas *After Egon Schiele*, había elegido para su apropiación autorretratos de Schiele de un fuerte carácter erótico, pero que, al estar realizados a la acuarela y a lápiz, asumían un cierto sentido tradicionalmente asociado con lo femenino y con los géneros "menores", dibujos suaves, delicados, de apariencia húmeda. Para Gerald Marzorati esta reintroducción de la realización manual podría ser entendida como un tipo de corrección o revisión de marcado matiz feminista⁸⁹. Las acuarelas evocaban a través de su técnica asociaciones con la feminidad, subvirtiendo la original sexualidad del artista y convirtiendo el mensaje en un asunto de género⁹⁰. La propuesta de estas series fue desarrollada también en otras posteriores, también de acuarelas y dibujos: *After Léger*, *After Mondrian*, *After Miró*, *After Matisse*, *After Paul Klee*, que reproducían las imágenes del tamaño de las reproducciones de los catálogos. Aquí se emplearía una estrategia bastante parecida a la desarrollada por Richard Pettibone a mediados de los años sesenta, quien realizó reproducciones de obras de autores como Warhol, Lichtenstein y Frank Stella que aparecían en los libros de texto y en los catálogos de estos artistas, copiándolos al tamaño exacto que aparecían en ellos, y ejecutándolas imitando el proceso de realización de la obra original. Frente a la propuesta de Levine, las reproducciones de Pettibone incluían también el nombre del autor y el título tal y como aparecía en la imagen impresa.

El carácter histórico de la obra de arte y la normalización de su recepción de aquél derivada, también aparece como centro temático en la obra de otros artistas apropiacionistas como Mike Bidlo. Entre 1986 y 1987 Bidlo "rehace" una docena de cuadros de Picasso representando a mujeres, una selección de cuadros de Picasso desde 1901 a 1971. Una serie que seguía a una larga actividad apropiacionista⁹¹ y que empezó con una reproducción de las *Demoiselles d'Avignon*, en 1983 y de un *Guernica* pintado en Los Angeles en 1984. Estas reproducciones, a diferencia de las de Levine, fueron realizadas al tamaño real del original. En cualquier caso, la eliminación de todo rigor cronológico sobre la producción de Picasso que plantea Bidlo no parece que, en sí misma, sea capaz de suscitar una reflexión profunda sobre la multiplicidad de estilos que aparecen en la obra del pintor malagueño⁹². Son reproducciones, además, que no podemos afirmar generen una meditación analítica sobre los sistemas de mediación y reproducción de las obras de arte. Al contrario que en la obra de Levine, en la que el proceso de reproducción arrastra una enorme riqueza de contenidos y referencias, Bidlo siempre trabaja con proyector y empleando reproducciones en color, de forma similar a como hacían los pintores del

hiperrealismo norteamericano. Su propuesta está más cerca de un intento de competir con el original que de proponer una reflexión sobre él. En nada ayuda, desde luego, y como afirma Peter Schjedahl, “que la calidad en la factura de Bidlo sea muy inferior a la de Picasso”⁹³. Por todo ello, la inclusión de la obra de Bidlo en la misma categoría de “appropriation art” que lleva a cabo Donald Kuspit⁹⁴ respecto a la obra de Sherrie Levine no parece afortunada en el sentido de que implica una concepción exclusivamente vinculada a la consideración de lo apropiado como una “simple construcción visual” reduciendo excesivamente el ámbito de acción de la intensa y compleja propuesta de Levine⁹⁵.

Los conceptos y estrategias de actuación que estamos viendo presentes en la obra de Levine hicieron que ésta fuera considerada durante los ochenta como una clarísima ilustración de determinados principios de las teorías postestructuralistas, jugando el papel de artista modelo para ciertos críticos. Ciertamente, han sido muchos los interesados en su obra, interesados en los conceptos y métodos de análisis asociados a la "Continental Theory" (Estructuralismo, Postestructuralismo, las teorías de Freud y de Jacques Lacan) y con el pensamiento marxista contemporáneo, que han visto sus obras como paradigmas de muchos de sus principios teóricos⁹⁶. De hecho, en los primeros años ochenta y de modo creciente, la crítica de arte norteamericana estaba escribiendo menos sobre el nuevo arte y más sobre el mundo del arte, -sobre el rol del arte en una sociedad tardocapitalista y de consumo. Sus críticas estaban trazadas sobre Marx o, más exactamente, sobre textos marxistas contemporáneos, en Barthes y en Derrida. Ello es especialmente patente en sus interpretaciones de las obras de Levine: "cómo sus apropiaciones comentaban el sistema de la galería"⁹⁷. No obstante, interpretaciones demasiado vinculadas a estas teorías alejaban a veces a sus obras de una lectura correcta. Benjamin Buloch, por ejemplo, en 1983, afirmaba que "al menos por ahora Sherrie Levine desempeña la más fuerte negación dentro del marco de la galería del resurgir de la dominación de la mercancía artística". Acerca de ello, Levine afirmará que eran esos tipos de lectura de su obra los que la convencían de que estaba en una difícil situación: "Nunca pensé que no estuviera haciendo arte, y nunca pensé en el arte que estaba haciendo como una no-mercancía (...) Nunca pensé que lo que estaba haciendo estuviera en una estricta oposición a lo demás que se estaba haciendo"⁹⁸. En torno a 1985, empezará a reconocer que casi todo el apoyo crítico a su trabajo “estaba viniendo de una lectura académica e izquierdista de él” alcanzándose el punto de que la gente ya no podía ver su trabajo a consecuencia de la retórica que se estaba

estableciendo: "Estaba cansándome de que nadie mirara la obra"⁹⁹. Empezó a notar la necesidad de dejar claro que lo que siempre había hecho eran obras "para que fuesen contempladas". Por ello, en todo momento trató que su trabajo tuviera una presencia física: "Incluso cuando hago fotografías, quiero que se experimenten como hermosas, como objetos sensuales"¹⁰⁰. Una idea que veremos propuesta cargada de ironía en sus exposiciones de finales de la década de los ochenta, especialmente en sus series de reproducciones de obras de Duchamp como objetos de joyería (1989). La perversa apropiación de Duchamp se muestra ahora convertida en "cliché". Al embellecerlo y multiplicar el urinario de Duchamp (1991)¹⁰¹ radicaliza la neutralización de su valor crítico convirtiéndolo, indudablemente, en un artículo de lujo.

Según deja claro en muchos de sus comentarios recogidos en las entrevistas de los últimos años de la década de los ochenta, su intención siempre ha sido que sus obras trataran directamente con los temas que siempre había estado interesada: ideas sobre la representación, modernidad, memoria¹⁰², deseo, influencia, la relación edipal de los artistas con el pasado. Pero también enfatizar algunas cosas que pensaba esa retórica sobre su obra había impedido experimentar al público, como la originalidad y el placer. Recordemos que, según Marzorati, "las acuarelas era algo que ella disfrutaba, -sentada en su mesa, confeccionando imágenes"¹⁰³. Estos aspectos hacen que su postura, al contrario de lo que tradicionalmente se ha pensado de ella, no suponga una crítica a los pintores neoexpresionistas¹⁰⁴. De hecho, ha sido acusada incluso de "antifeminista" por Mira Schor por su defensa de la obra de David Salle¹⁰⁵. No obstante, la celebración de la duda y la incertidumbre¹⁰⁶ que aparece en sus obras no puede sino desestabilizar los principios que han conservado las convenciones masculinas de la cultura de masas o de las representaciones de la Modernidad estética¹⁰⁷. A ello se debe que sus fotografías, pinturas y dibujos, hayan apuntado temas sobre la originalidad y la autoría en un intento de captar críticamente la historia con la que se enfrenta una mujer artista. En realidad, la suya parece ser una práctica motivada por la alienación - la alienación de la experiencia directa, la alienación de los deseos. El deseo es ciertamente uno de sus grandes temas. No obstante, no olvidemos que se trata siempre de un deseo cómico: "*the self-aware shopper in the Modernist Boutique*"¹⁰⁸.

-
- ¹ Michel Foucault. "¿Qué es un autor?", *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, núm. 62-63. Julio-Septiembre de 1969. Librairie Armand, Colin, París.
- ² Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 1994, p. 85
- ³ Ver *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Co., 1978.
- ⁴ Michel Foucault. "¿Qué es un autor?", cit.
- ⁵ Roland Barthes, "De la obra al texto", en *El susurro del Lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona 1994, p.65.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Como afirma Barthes "Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías y hasta en la misma conciencia de los literatos que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a un diario íntimo (...) la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh su locura; la de Tchaikovsky su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus 'confidencias'. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, cit. p. 66.
- ⁸ J. Kosuth, en "Picasso: A symposium", en *Art in America*, Diciembre 1980, p. 10.
- ⁹ Ver Douglas Crimp, "The Museum's old, The library's New Subject" en *On the Museum's ruins*, MIT Press, 1993.
- ¹⁰ Hal Foster, "(Post) Modern Polemics" en *New German Critique*, núm. 33, Otoño 1984.
- ¹¹ Diferentes anécdotas sobre gestos de apropiación del elemento material de la obra, de su realización, ilustran cómo el creciente prestigio de la práctica artística y su diferenciación de los demás oficios manuales va acompañado de una exaltación de la propia figura del artista, de su individualidad, del don que otorga su capacidad intransferible de hacer, y que queda reflejado en la "aurática" presencia de su mano: "Un incidente casi patético ilustra cómo esta reverencia por el genio podía fundirse en la mente de Durero con lo que nosotros podríamos llamar el espíritu de culto a las reliquias. En 1515 Rafael le había enviado un regio dibujo a sanguina que mostraba dos desnudos de espléndidas posturas y modelado (...) pues bien, los críticos modernos se han dado cuenta de que este dibujo no lo hizo el propio Rafael. Lo han atribuido acertadamente a un miembro de su taller (Francesco Penni o, con mayor probabilidad, a Giulio Romano). Para Rafael era lo más natural obsequiar a su colega alemán con el mejor espécimen disponible de un estilo del cual se sentía autor, sin que hiciera al caso que la ejecución manual fuera suya o de un discípulo. Durero, por el contrario, dio por sentado que un maestro italiano, a quien él respetaba y quería, sólo podía haber pretendido 'mostrarle su mano'. Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Forma, Madrid 1989, p. 291.
- ¹² Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid 1982, p. 22.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Fue comisariada por Mark Jones. En esta exposición no se incluyó ninguna de las obras de Sherrie Levine o Elaine Sturtevant. Se incluía una falsificación de un Hockney, una copia exacta de un dibujo suyo de 1963 sobre el que el artista había escrito: "This is not my work NY, 24th March, 1981 D.HY". Ver Susan Tallman "Report from London, Faking it", *Art in America*, noviembre de 1990, p. 75.
- ¹⁵ Los mármoles de Aegina de la Gliptoteca de Munich por ejemplo, fueron restaurados y "completados" a principios del s. XIX por Thorwaldsen. En la década de los años sesenta las adiciones de Thorwaldsen fueron eliminadas para revelar los fragmentos originales en el estado en el que éstos habían sido encontrados. Unas adiciones que en la actualidad se considerarían "adiciones históricas" y que, por tanto, hubieran sido respetadas, al menos de

modo parcial. En la National Gallery de Washington, por ejemplo, a principios de la década de los ochenta, se limpió un cuadro de Giovanni Bellini titulado *Feast of the Gods* (1514), una pintura que había sido retocada y parcialmente repintada tanto por Tiziano como por Dosso Dossi. Se llegó al acuerdo de preservar partes de los tres artistas, aunque eliminando, necesariamente, algunas de las partes realizadas por cada uno.

¹⁶Organizada por Uwe Wiecek y presentada en Atles Museum, Berlín (12 de Septiembre, - 10 de Noviembre de 1991), en el Rijksmuseum de Amsterdam (4 de Diciembre - 1 de marzo 1992) y en la National Gallery de Londres del 26 de Marzo al 14 de Mayo de 1992.

¹⁷ En la Heartford House, del 5 de Marzo al 5 de Julio de 1992. Dirigida por John Ingamells.

¹⁸ Los estudios de la exposición organizada por Uwe Wiecek habían sido desarrollados por un comité de cinco expertos patrocinado por la Netherlands Organization for the Advancement of Pure Research. La exposición estaba acompañada de un catálogo en dos volúmenes publicado en inglés por Yale University Press en asociación con National Gallery Publications, Ltd. El volumen referido a las pinturas estaba editado por Christopher Brown, Jan Kelch y Pieter van Thiel.

¹⁹ Las conclusiones aceptadas eran extremadamente comprometidas: de las doce pinturas expuestas en la exposición de la Wallace Collection, todas aceptadas como originales en 1892, solo una, el *Retrato de Tito*, era ahora inequívocamente atribuido a Rembrandt. Incluso a principios de 1980 todavía eran cinco las obras aceptadas por la mayoría de los expertos como posibles originales. Esto exigía reconocer que los ayudantes de estos artistas eran en realidad adiestrados para producir obras al estilo de su maestro, quien las llegaba a considerar como propias. La información recogida en estas investigaciones demostraba que Rembrandt, al contrario que Rubens, no empleaba a sus asistentes en la realización de partes menos importantes de la obra, sino que él, o bien realizaba enteramente sus cuadros o vendía el esfuerzo de sus ayudantes bajo su firma (presumiblemente a un precio reducido). Ver John Gash, "Rembrandt or not?", *Art in America*, enero 1993, p. 57. El descubrimiento de que algunas de las obras consideradas tradicionalmente como las obras maestras de Rembrandt no fuesen realizadas por él evidentemente implica la caída de muchas de las consideraciones tradicionalmente asimiladas al concepto de genialidad y exclusividad de los grandes mitos del artista. La existencia, no obstante, de una agrupación llamada "Save Rembrandt Society" o los numerosos debates que tuvieron lugar en los medios de comunicación sobre estos escandalosos descubrimientos demuestran la profundas resistencias a admitirlos. La película de Geoff Dunlop *The Vanishing Rembrandts*, que se centraba en las actividades de el Rembrandt Research Project (RRP) fue retransmitida por la BBC2 el miércoles 25 de Marzo. La siguiente noche, el mismo canal, en el programa "The Late Show" transmitía un debate de expertos conducido por Waldemar Januszczak. Entre los invitados, Gary Schwartz y Svetlana Alpers (desde California), ambos autores se oponían a ciertas premisas sobre las que se basaba la exposición de la National Gallery. Schwartz incidía en el punto en el que la exposición de la National Gallery debería haberse llamado "The Master Separated from his Workshop" puesto que no había intentado ninguno de investigar la posibilidad de responsabilidad conjunta para las pinturas. También afirmaba que el RRP había tendido a aplicar criterios cambiantes para la autenticación en diferentes ocasiones. Incluso Christopher Brown, uno de los organizadores de la exposición, buscaba distanciarse de las posiciones más avanzadas del proyecto. Ver John Gash, "Rembrandt or not?", *Art in America*, Enero de 1993, p. 57

²⁰ Svetlana Alpers *Rembrandt's Enterprise: The studio and the Market*, University of Chicago Press, 1988. Hilton Kramer (*The New Criterion*, Abril de 1988) y George Steiner (*The New*

Yorker, 30 de Mayo de 1988) atacaron el libro de Alpers. Para ambos críticos Alpers es un exponente de un “antiestético y antihumanístico reduccionismo marxista”. Kramer también identifica la metodología de Alpers como materialista y determinista. Ver Gary Schwartz, "The commodification of Rembrandt?" *Art in America*, 1988.

²¹ Ver Ben Heller “The ‘Iris’ Affair”, *Art in America*, Julio 1990, sobre las ventas en Sothebys.

²² La “fantasmagoría” del poeta propuesta por Baudelaire, que tan importante fue para Benjamin, suponía la aprehensión de un sujeto autoalienado, concentrado en su valor de exhibición, extravagante, excéntrico, melancólico y asocial, cuya intención primera era su conversión en mercancía espiritual. La pérdida de la "aureola" del artista de las quintaesencias y que Benjamin retoma en sus *Motive* de 1939 no hacía sino plantear, en ese proceso autosacrificial, una imagen mucho más mítica de cara a la sociedad burguesa, quizá por su pretensión de convertirse en "espanto del burgués", en su firme resolución de vivir en el corazón de la irrealidad (de la apariencia), erigiéndose como una irreductible individualidad en medio de la "multitud enfermiza". La propuesta de esta identidad del autor permitía la mistificación en torno al individualismo del creador, en torno a su carácter peculiar, altamente diferenciado, así como todo un sin fin de mitologías personales construidas sobre la vida privada del artista y sobre sus aspectos más vinculados a la "*fantasque escrime*" de Baudelaire. Para muchos de los presupuestos de la sociología del arte, aquella permitía su adscripción a una realidad esencial absoluta, ajena a la vida concreta, que reabsorbe las diferencias dentro de la afirmación de una esencia. Una imagen de artista que, en última instancia, lo rehabilita socialmente a los ojos de la colectividad que le disculpa sus atrevimientos inevitables, justificados “por ser el agente de una potencia trascendente, o intangible”. Ver J. Duvignaud, *Sociología del arte*, Península, Barcelona 1988. p. 13.

²³ Ver D. Kuspit, *The Cult of the Avant-garde artist*, Cambridge University Press, 1993.

²⁴ Ver Douglas Crimp, "Introduction", en *On the Museum's ruins*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 18

²⁵ *Ibid*

²⁶ T. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 324. Sobre la génesis de la categoría de autonomía ver M. Müller, “Künstlerische un materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance”. H. Bredekamp, “Autonomie und Askese”; B. Hinz, “Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs”, todos incluidos en el colectivo *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (Ed. Suhrkamp, 592, Francfort, 1972; también L. Winckler, "Entstehung und Funktion des literarischen Marktes" en su *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur-und Sprachsoziologie*, ed. Suhrkamp, 628 Francfort, 1973, pp. 12-75, y B. J. Warneken, "Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft" en *Retorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft* Stuttgart, 1973, pp. 79-115.

²⁷ Ver A. Wellmer, “La Dialéctica de la Modernidad y la Postmodernidad” en *Modernidad y Postmodernidad*, J. Picó (ed.), Alianza, Madrid, p. 103.

²⁸ *Ibid*.

²⁹ Ver Naomi Schor y Henry F. Majewski, (eds.), *Flaubert and Postmodernism*, University of Nebraska Press, 1984.

³⁰ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El Susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994.

³¹ El poeta futurista Marinetti equiparaba los museos con los cementerios, y sugería a sus contemporáneos colocar flores delante de la Gioconda como si se tratara de la lápida de un familiar. Su colega Ardengo Soffici afirmaba, a propósito de un anuncio publicitario de un producto laxante que empleaba la imagen de la Gioconda que “al final incluso los italianos

están empezando a hacer buena crítica de arte” (citado, sin indicación de la fuente, en J. J. Spector, "Freud and Duchamp: The Mona Lisa 'Exposed' *Artforum*, April 1968, p. 55).

³² Duchamp había propuesto en 1913 un *ready made reciproque* precisamente con la sentencia "empléese un Rembrandt como tabla de planchar", ver M. Duchamp *La novia desnudada por sus cónyuges, incluso*, versión tipográfica de las notas de Duchamp en *La caja Verde* de Richard Hamilton, Londres, 1960 (las notas datan de 1912-1923).

³³ *LHOOQ* fue concebida en París en el verano de 1919, justo el año en el que se celebraba el 400 aniversario de la muerte de Leonardo.

³⁴ Marcel Duchamp, en una entrevista con H. Creham, citado en A. Schwartz, *The Complete works of Marcel Duchamp*, New York, 1969, p. 477.

³⁵ La tendencia sexual de Leonardo era ya rumor en su propio tiempo, y fue discutida abiertamente por Freud. Su monografía "A Childhood Reminiscence of Leonardo da Vinci" fue publicada por vez primera en alemán en 1910 y no apareció en francés hasta 1927, pero una traducción en inglés apareció en 1916 en Nueva York. Puesto que Duchamp podía leer inglés, y el círculo de Arensberg en Nueva York incluía un psicoanalista, quizá a través de él Duchamp fue introducido a la monografía de Freud. Ver, a este respecto, Theodore Reff "Duchamp & Leonardo LHOOQ-Alikes" en *Art in America*, Enero-Febrero de 1977, p. 82.

³⁶ Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid 1982, p. 18. Ver también Cecile Whiting *Antifascism in American Art*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 238.

³⁷ Según Dalí masculinizarla sería "el único modo de darle carne y sexo".

³⁸ Ver Christopher Phillips, "Homage to a Phantom Avant-Garde: The Situationist International", en *Art in America*, Octubre de 1989, p. 183. La reivindicación del legado del situacionismo tuvo un importante avance en la exposición "On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: About the Situationist International 1957-1972" concebida y realizada por Mark Francis y Paul-Herve Parsy. Fue presentada en el Georges Pompidou de París durante los meses de Febrero y Abril, de 1989, en el ICA de Londres, y en el Institute of Contemporary Art de Boston en Octubre de 1989 y Enero 1990.

³⁹ La Internacional Situacionista no permitía a sus miembros convertirse en artistas profesionales, y su decisión de declarar cualquier obra hecha por sus miembros "antisituacionista" unida al cierto e inesperado éxito de Asger Jorn como pintor, le llevó a su retirada del grupo en torno a 1960.

⁴⁰ Para Lynn Gumpert "su uso de las obras de otros artistas difiere esencialmente de lo que en los ochenta vino a denominarse 'appropriation art'" Bajo su punto de vista la propuesta de Dimitrijevic estaría más cerca de la instalación de cuadros del s. XIX que llevó a cabo Broodthaers en la Kunsthalle de Düsseldorf como parte de su *Musee d'art Moderne, Département des Aigles. Section XIXeme Siècle* (1970). Ver Lynn Gumpert, *Accidental History, Braco Dimitrijevic: Arbeiten/works 1968-1978*, catálogo de la exposición en el Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1979, p. 41.

⁴¹ En 1976 obtuvo por primera vez el permiso de los conservadores de la Nationalgalerie de Berlín para trabajar con obras de Mondrian, Kandinsky, Picasso y Monet. En 1978 consigue la primera oportunidad para trabajar con obras reales de maestros antiguos. Ver Dan Cameron, "Ghosts of Future", en *Braco Dimitrijevic, Slow as light, Fast as Thought*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Mayo-Junio 1994, p. 49.

⁴² Ver, a este respecto, Duan Sabo, "Braco Dimitrijevic", *Flash Art*, verano de 1985, p. 68.

⁴³ Catherine Millet en *Braco Dimitrijevic, Slow as light, Fast as Thought*, cit. p. 54.

⁴⁴ En 1979 la exposición en la Kunsthalle Tübingen incluye *Louvre Colonade*, en la que bustos de "genios" de la cultura y las artes son yuxtapuestos a los de la serie de *passerby* consistente en fotografías de gran tamaño de personas elegidas al azar en la calle.

⁴⁵ Ver, Evelyn Weiss, "Chance: History-Evolution: Freedom On the Works of Braco Dimitrijevic", en *Braco Dimitrijevic "Culturescapes" 1976-1984*, Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Museum Ludwig, Köln, 30 de Marzo de 1984- 6 Mayo de 1984.

⁴⁶ Dimitrijevic afirma que "hay poca gente que comprendería que una placa conmemorativa en la casa de Berlioz es un ataque al libre pensamiento y juicio. Por ejemplo la sentencia "Berlioz vivió aquí (...) el sistema básico es lingüístico, pero sustituyendo el código lingüístico por el mensaje de su presentación nos da el mensaje implícito de que en todos los lugares sin una placa conmemorativa no vivió un genio". Braco Dimitrijevic en "The Ethics of Form or the Aesthetics of Logic" en *Tractatus Post Historicus*, 1976.

⁴⁷ En 1972-74 la Galería Sperone permanece dos años negociando con las autoridades el permiso para instalar el monumento a Albert Vieri. Las razones del rechazo son que "Los monumentos deben ser erigidos sólo a personas muertas (...) personas cuya importancia sea aceptada por el ayuntamiento de la ciudad". Ver "Biography", por Adrian Morris, en *Braco Dimitrijevic, Slow as light, Fast as Thought*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Mayo-Junio de 1994. p. 49. En 1990 Braco Dimitrijevic pronuncia la conferencia sobre "Geniuscide, the crime against the creative individual", y en la que hace una revisión de los casos de El Greco, Daumier, Tesla, Kafka y otros.

⁴⁸ Lord Weymouth en 1973 quitó las pinturas de Rubens, Ruisdael, Hobbema de las paredes de su Palacio Renacentista para decorarlas con las suyas propias. Braco Dimitrijevic invitó a Lord Weymouth a ejecutar un mural en su propio estudio.

⁴⁹ Dimitrijevic, para su participación en la Bienal de París de 1971 empleó tres identidades diferentes, Braco Dimitrijevic, Slobodan D y Thomir Simcic (nombre del pensionista que encontró por casualidad en Zagreb en 1969). En las fachadas de los museos de Bruselas y Monchengladbach donde Dimitrijevic fue invitado para exponer en 1975 aparecían los nombres de Gerda Bollen y Eric Hoefler respectivamente (mientras el nombre de Dimitrijevic aparecía en la fachada de la casa de campo de un amigo suyo).

⁵⁰ No es extraño que en Octubre de 1974 Dimitrijevic pronunciase una conferencia en la University College of London, Slade School of Fine Art bajo el título "El mito es la mejor inversión".

⁵¹ Ver Germano Celant, *Giulio Paolini*, New York, 1972. En la Documenta VII volveremos a ver esta práctica de apropiación de autorretratos en la serie *After Egon Schiele* de Sherrie Levine (1982).

⁵² La reflexión sobre el acto de reconocimiento asume en la obra de artistas como Bertrand Lavier, por ejemplo, caracteres más críticos, aunque su esfera de referencia sigue siendo el lenguaje del arte. En *Painting* (1983) Lavier expone, sobre un gran pedestal, un molde de yeso de un torso antiguo repintado con una gruesa capa de pintura blanca. El ojo percibe una escultura mientras que el análisis del objeto indica que estamos, en realidad, tratando con una pintura. Ver Catherine Franclin, "Bertrand Lavier at the Nouveau Musée" en *Art in America*, Febrero 1984, p. 159. Una referencia al concepto de recepción como proceso de observación que veremos también presente en la obra de Sophie Calle *The blind* de 1986. Ver Robert L. Pincus, "Sophie Calle: The Prying Eye", *Art in America*, Octubre 1989. La obra fue expuesta en la Fred Hoffman Gallery en Los Angeles. Para Pincus la pregunta que parece suscitar la obra es: "What does the unobserved observer really see?".

⁵³ "Biography" by Adrian Morris, en *Braco Dimitrijevic's, Slow as light, Fast as Thought*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Mayo-Junio 1994, p. 49.

⁵⁴ Jaen-Hubert Martin afirma que "veo estas obras -los *Triptychos* y las pinturas- como un retrato de nuestro planeta, porque, después de todo, si uno mira a la tierra desde la Luna no hay prácticamente distancia entre el Louvre y el Zoo", "Interview with Braco Dimitrijevic", Kunsthalle, Bern, 1984.

⁵⁵ David Brown, *Braco Dimitrijevic*, Waddington Galleries, Londres, 1981

⁵⁶ El papel de los numerosos y complejos significados que los animales tienen en las diferentes mitologías, leyendas y religiones es de enorme importancia en estas obras. Los pavos reales, por ejemplo, son símbolos de Juno, del orgullo, de la belleza. Para la mitología Persa, sin embargo, también simbolizan la estupidez, lo que podría ser una metáfora de los vicios humanos y la superficialidad.

⁵⁷ El Whitney Museum, a través de John Hanhardt, su conservador de cinematografía y vídeo, encargó a Torres una instalación que éste concibió como una representación del modelo económico característico de la política conservadora de Reagan o Thatcher. La instalación hacía alusión a los dos extremos del espectro económico de estos sistemas, lo financiero representado por la referencia a Wall Street y la población marginal representada por los jóvenes negros que limpian parabrisas en la esquina de Broadway y Houston Street en Nueva York. La contraofensiva a la crítica política explícita lanzada por esta instalación, tuvo, a juicio de Torres, su desarrollo a través de la crítica de esta obra por parte de Diétrich von Bothmer, conservador de antigüedades del Metropolitan Museum. La crítica de Bothmer estaba centrada en el empleo inadecuado e irrespetuoso que Torres había hecho de una copia griega en bronce de un Zeus (original se expone en el Museo de Arqueología de Atenas) perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York, el cual lo había prestado indefinidamente al Queen Museum de la misma ciudad. Bothmer, acusando a Torres de una traición de la intención original del artista y de su contexto cultural, solicitó que se retirase la escultura. Según el autor "lo banal de la argumentación de Bothmer y su falta de honestidad intelectual hizo que quedara claro que la razón de fondo no era la defensa del patrimonio cultural de Occidente, sino el atacar la pieza por su contenido". Torres hace alusión en su artículo "Policías y ladrones al mismo tiempo. Arte, financiación estatal y reacción política en USA (*Lápiz*, Febrero 1990, núm. 65) al trasfondo político que movió la actitud de Bothmer, "defendiendo la absoluta integridad histórica de la imagen del Zeus cuando el museo expone escultura y objetos tribales africanos (originales) completamente descontextualizados, sin demasiado respeto por la intención original de quien las hizo". Finalmente se consiguió una copia idéntica con la que restaurar la copia del Zeus que formaba parte de la instalación. El periódico *El País* a través de Albert Montagut, su corresponsal en Washington, siguió la historia con detalle.

⁵⁸ La obra de Chris Burden titulada *Oh, Dracula* fue realizada en el vestíbulo del Utah Museum of Art en 1974 y consistía en la sustitución de uno de los cuadros que albergaba esta sala (dedicada a pintura renacentista de temática religiosa) por el propio cuerpo de Burden cubierto por una especie de crisálida de plástico adherida a la pared y en cuyo interior permaneció durante un día en el horario de apertura normal *Histories* del Museo. Dos velas encendidas habían sido colocadas en el suelo a ambos lados de ella.

⁵⁹ Sobre esta afirmación ver Dan Cameron, "Cocido Crudo", cat. exp *Cocido crudo*. MNCARS, Madrid, 1994.

⁶⁰ Ver Gerhard Theewen, y Hertbert Schulz, Catálogo de la exposición de Joseph Beuys, 1992, MNCARS, p. 162-163.

⁶² Ver Timothy Martin, "In the years Preceding Olympia: Notes on The Systems Activity of Steve Prina", *Visions* 3, 1 (Invierno 1988) p. 6. Este tipo de apropiación-intervención tiene en el ámbito de la cinematografía experimental algunos ejemplos de extremo interés, sobre todo en las obras de autores como Bruce Conner y Craig Baldwin.

⁶³ Ver catálogo de la exposición *A Forest of Signs, Art in the crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1989.

⁶⁴ Este proyecto consiste en una serie de dibujos sin imágenes referidos cada uno de ellos en su dimensión y por el título (sobre la etiqueta que la acompaña) a una obra de Manet. En este caso, lo apropiado se restringe al orden en el que Manet confeccionó cada una de las obras a las que los dibujos sin imagen se refieren (cada uno de ellos es acompañado por una litografía

en *offset* que, en una escala de 1:72, reproduce la total empresa de Prina (556 piezas) y que proporciona un catálogo conjunto de la obra de Prina y Manet.

⁶⁵ El título de la obra de Prina es un pasaje de la afirmación de Weiner que aplica a toda su obra: 1. THE ARTISTS MAY CONSTRUCT THE WORK. 2. THE WORK MAY BE FABRICATED. 3. THE WORK NEED NOT BE BUILT EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE INTENT OF THE ARTIST THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH THE RECEIVER UPON THE OCCASION OF RECEIVERSHIP." La obra consiste en 61 obras realizadas sobre papel, en cada una de las que se presenta la afirmación de Weiner traducida a una lengua distinta. Prina, en este caso, asume el papel de receptor. Las traducciones, están organizadas en cuatro tipos de categorías de lenguaje, un sistema empleado por la Berlitz Translation House in Woodland Hills, en California, que sirve, además, de muestrario de su repertorio de trabajo, ya que las traducciones se hallan impresas sobre hojas con membrete de dicha institución. Para la presentación de esta obra en el MOCA Prina decidió omitir tres trabajos, Inglés (Language Type A), Español (Language Type A), y Japonés (Language type c), una referencia a la exposición inaugural del MOCA en 1983 "The First Show" en donde cada obra estaba acompañada por una etiqueta en Inglés, Español y Japonés. Prina crea una tautología de una obra ya de por sí tautológica y apunta así la cuestión "¿Es una tautología de una tautología una tautología?". Se cuestiona también el papel del espectador como participante/autor produciendo el colapso de la expectación y la producción.

⁶⁶ Ver catálogo de la IX Documenta de Kassel, 1992 vol. 2.

⁶⁷ Ver Rodney Graham, *Works from 1976 to 1994*. Art Gallery of York University, The Renaissance Society at The University of Chicago, 1994.

⁶⁸ Ver G. Darcel, "Les Musées , Les Arts et les artistes pendant la Commune", *Gazette des Beaux Arts*, vol 5, 1872, p. 46.

⁶⁹ B. Brecht, "Der Dreigroschenprozeß" (1931) en sus *Schriften zur Literatur und Kunst* editados por W. Hecht, tomo I, Berlin/Weimar, 1966, p. 180.

⁷⁰ Las fotografías de Lawler de los cuadros de Mondrian fueron yuxtapuestas con las de Sherrie Levine y publicadas en *Wedge 1* bajo el título "A picture is No substitute For Anything".

⁷¹ Una noción la de la originalidad como la primera obligación de cada artista, y su mayor o menor contribución, que ha suscitado numerosos altercados legales desde principios del siglo XVI. En 1506, por ejemplo, Alberto Dureró demandó a Marco Antonio Raimondi por vender imágenes plagiadas de él sobre la vida de la Virgen y realizadas en 1504. Dureró, sin embargo, no podía evitar que Raimondi plagiera su imagen *Adoración del Cristo niño* (1504), sólo que éste incluyera el monograma de su firma en ella.

⁷² David Deitcher comentaba respecto a la serie "After Walker Evans" que "Resultaba embarazoso que te pillaran mirando esas fotografías tan de cerca. Sentías que el sentido del arte de Levine tendría que yacer en alguna parte, quizá en las circunstancias de su exposición más que en las imágenes mismas". David Deitcher, "The Best of Both Worlds", in *The Best of Both Worlds: Sherrie Levine's "After Walker Evans"*, Evanston, IL, Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1985.

⁷³ Jose Luis Brea, "Fake as more", *Sur Express*, Julio 1987, pp. 43. En este sentido, es destacable que los positivos habían sido procesados en un laboratorio comercial de fotografía.

⁷⁴ De hecho, en series posteriores y para evitar estos problemas, Levine se movió hacia las fotografías W.P.A. libres de "copyright".

⁷⁵ Para una discusión sobre estos casos, ver Gay Morris, "When Artists Use Photographs: Is it Fair Use, Legitimate Transformation or Ripp-Off", *Art News*, Enero de 1981, pp. 102-106. y John Carlin, "Culture Vultures: Artistic Appropriation and Intellectual Property Law" *Columbia-VLA Journal of Law and the Arts*, 1988, pp. 103-143. También Martha Buskirk "Commodification as Censor: Copyright and Fair Use", *October*, Spring 1992, pp. 83-109.

⁷⁶ Según el juez Richard Cardamone se castigaba a Koons por su "willful and egregious behavior" dejando el caso en manos de la US District Court, que afirmó que Koons había violado los derechos de autor de Art Rogers. Koons admitía que había hecho uso de la imagen de una tarjeta de felicitación de Rogers, pero afirmaba que la escultura hecha de ella era tanto una parodia como una forma de crítica social legítima. El caso se inició el 26 de Noviembre de 1990 y cerrado el 10 de Diciembre de 1990. Ver Martha Buskirk, "Appropriation Under the Gun", *Art in America*, verano de 1991, p. 87 y también "Supreme court nixes Koons appeal", *Art in America*, Diciembre de 1992, p. 25.

⁷⁷ Ella misma afirma que habiendo crecido y estudiado en el medio oeste de EEUU, la mayor parte del arte que había visto y estudiado había sido a través de reproducciones. Cuando se graduó en 1969, permaneció en Madison y se matriculó en la Escuela de graduado para estudiar fotografía. A ello se debe aunar la gran afición de Sherrie Levine por el cine.

⁷⁸ Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de la reproducción técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid 1982.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Recordemos, no obstante, que para Benjamin imagen y reproducción no son lo mismo: "la reproducción, tal y como la presentan los periódicos ilustrados y los noticieros, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la posible repetición." *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.* p. 31.

⁸³ Éstas estaban constituidas por reproducciones realizadas a mano (mediante calco de ilustraciones de libros de arte) de dibujos de Egon Schiele y de obras suprematistas de Malevich realizadas todas en 1917. En las apropiaciones de las obras suprematistas resuena de un modo inevitable la afirmación de Benjamin: "la concepción del arte será tanto más mística cuanto más se aleje el arte de la auténtica utilidad mágica; por el contrario, cuanto mayor es esta utilidad mágica (y en la época primitiva lo es en grado sumo) tanto menos mística es la concepción del arte". Walter Benjamin, paráfrasis de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Ibid.* Hemos de recordar que Levine había hecho una serie de dibujos "After de Kooning" tres años antes que nunca fue expuesta en público.

⁸⁴ Ver, a este respecto, Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making", *Art News*, Mayo 1986, p. 91.

⁸⁵ Para un desarrollo teórico de este orden de problemas ver G. Markus, *La teoría della conoscenza del giovane Marx. Saggio sui Manoscritti del 1844*, con un apéndice de G. Lukács, "Lavoro e teleologia" versión italiana, Milan 1971 y Peter Madsen: "Semiotics and Dialectics"(1971) en *Poetics*, nº6, 1972, pp. 29 a 49. Madsen subraya la importancia, en la comprensión de las prácticas culturales y artísticas, de la categoría del "trabajo humano" que constituye una de las categorías básicas tanto de la dialéctica materialista como de la semiótica de J. Kristeva. Acerca del problema entre arte y trabajo, véanse también las acertadas observaciones de Marc Le Bot "Art et science sociale" en *Revue d'Esthétique*, nº3-4, 1970, pp. 225 a 239. Véase además Franco Fanizza, *Libertà e servitù dell'arte*, Bari 1972. Ver también R. Wollheim, *El arte y sus objetos. Introducción a la Estética*. Editorial Seix Barral, S.A. Esplugues de Llobregat, Barcelona 1972.

⁸⁶ Para Benjamin "La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse de ella, desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad. (...) Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra...también cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo

largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario". Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid 1982, p. 22.

⁸⁷ Levine decidió acompañar esta serie con el aforismo: "We like to imagine the future as a place where people loved abstraction before they encountered sentimentality".

⁸⁸ A este respecto Nicolas A. Moufarrege recuerda los diarios de Delacroix (sábado 15 de mayo de 1824): "Lo que mueve a los hombres de genio, o más bien, lo que inspira su trabajo, no son nuevas ideas, sino su obsesión con la idea de lo que ha sido ya dicho no es todavía suficiente". Citado en "Sherrie Levine, Nature Morte", *Flash Art*, Enero de 1985.

⁸⁹ Ver Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making, *Art News*, Mayo 1986, p. 91.

⁹⁰ La introducción del elemento manual en la realización de estas obras parece tener relación con la lectura de textos de Freud y Lacan, que la llevaron a aceptar la idea de que las sociedades patriarcales, como la occidental, establecen la primacía de la mirada y crean tabúes sobre el cuerpo. La asociación cuerpo y arte aparece de un modo especialmente intenso en la obra de M. Merleau-Ponty "L'Oeil et l'esprit" (1961), versión inglesa como "Eye and Mind", en *The Primacy of perception*, Northwestern University Press, 1964.

⁹¹ Este proyecto siguió a las series de bodegones de Giorgio Morandi. Ver Masceck "Tendering Rendering: 9, Still lifes by Giorgio Morandi by Mike Bildo", *Arts magazine*, Marzo de 1986, pp. 81-83.

⁹² Ibid.

⁹³ Según Peter Schjeldahl, "The evidence of physical making in Bidlo's Picassos isn't boring, just sad. Never mind, its inferiority to Picasso's facture (Stravinsky on a kazoo); it is inferior in the absolute sense of something wasted, as depressive as all efforts that are in vain. The work's sole irony self-destructs, embracing the very syndrome most valuably attacked by critiques of originality: the myth of the artistic Demiurge, summoned by the abracadabra iontoning of 'Picasso'. "Bidlo's Pablo", *Art in America*, Mayo de 1988, p. 173.

⁹⁴ Donald Kuspit, "The Decadence or Cloning and Coding of the Avant-Garde: Appropriation Art", en *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, 1993, pp. 100-114.

⁹⁵ El trabajo de Levine se le suele también comparar con el de Elaine Sturtevant, una artista que desde principios de la década de los setenta realiza una serie de reproducciones de diferentes autores, entre ellos Rauschenberg y Warhol.

⁹⁶ Levine conocía a través de Crimp a Craig Owens y Rosalind Krauss, todos ellos editores de *October*, fundada en 1976, y la revista más asociada con la Teoría continental, influencia que se unía a sus lecturas de Derrida, Barthes y Foucault.

⁹⁷ Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making, *Art News*, Mayo 1986, p.91.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Lilly Wei, "Talking abstract" part II, *Art in America*, Diciembre 1987.

¹⁰¹ "Sherrie Levine at Mary Boone" *Art in America*, Octubre 1991.

¹⁰² Según Levine, "Para mí evocan una gran sensación de pérdida, especialmente cuando las imágenes fuente tratan de la ausencia y el paso del tiempo. Desafortunadamente, la retórica que se generó sobre mi trabajo no permitía que esto quedara suficientemente claro. Mi intención parecía programática y sin vida. Lamento este malentendido y mi culpa en ello" Ibid.

¹⁰³ Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making, *Art News*, Mayo 1986, p.91.

¹⁰⁴ "I don't think that Julian Schnabel was doing all that different from what I was trying to do. In his work the issue of influences got repressed. In my work, it was originality that got repressed, that did not get discussed. There was a reading of my work, and I collaborated in it, that expunged all poetry from it. It's something I thought about in making the new paintings: What has been repressed in my art, repressed by the rhetoric around it?" Sherrie Levine, citada en Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making, *Art News*, Mayo 1986, p. 91.

¹⁰⁵ Ver Mira Schor, "Backlash", en *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's, History and impact*. Norma Broude y Mary Garrad (eds.), Harry Abrams, 1994.

¹⁰⁶ C. Carr, "What is Political Art...Now?", *Village Voice* 30, 42, Oct. 15, 198, p. 81.

¹⁰⁷ El autorretrato de Egon Schiele "rehecho" por Levine y expuesto en la Documenta 7 recuerda, en cierta manera, la apropiaciones de Picabia por parte de Giulio Paolini. Sin embargo, el cambio de género que demuestra el autorretrato de Levine reduce el cuestionamiento de la autoría de la imagen a la investigación de una identidad de autoría. Como Barthes observó, los privilegios reservados para el autor en nuestra sociedad son prerrogativas masculinas; la relación de un artista con su obra es como la de un padre con sus hijos. Producir una obra ilegítima, una que carezca de la inscripción del padre (la ley), puede ser un gesto feminista. No produce sorpresa que tanto las apropiaciones de Sherman como las de Levine carezcan de la melancolía con la que Richter y especialmente Paolini registran la desaparición de la figura del autor.

¹⁰⁸ Stephen Westfall, "Sherrie Levine at Mary Boone", *Flash Art*, Noviembre-Diciembre 1987, p.106.