

Natalia Ayala

Estudiante de Artes Plásticas
del Instituto Departamental de Bellas Artes
Proyecto de tesis.

El Arte Apropiacionista en el Marco de la Reproducción de la Obra de Arte

No es nuevo el estrecho nexo que se gesta entre el arte y la tecnología en la contemporaneidad. Asimismo, hay una capacidad y ante todo una necesidad innata del ser humano de imitar, representar y reproducir tanto los objetos que rodean su entorno y las imágenes que configuran su percepción del mundo exterior como las otras que cosas que los demás han hecho. Desde edades primitivas se advierte el acercamiento del hombre con la técnica, su desarrollo en los instrumentos y la habilidad del saber hacer. Vemos como en Grecia este vínculo se convierte en una expresión fundamental en el desarrollo de las manifestaciones artísticas, de la técnica hecha arte y el arte hecho técnica, la tekhné. En el renacimiento, el arte encuentra su fundamento en el estudio de la ciencia y los avances de la tecnología, haciendo de ésta síntesis entre ciencia y arte uno de los aportes más significativos en la historia del arte con la introducción de las investigaciones de la perspectiva al plano de los sistemas de representación.

Nacen la xilografía y las técnicas de impresión que permiten con mayor precisión reproducir la obra y las imágenes, y así mismo una mayor difusión de las mismas; aparece el libro y los diarios ilustrados, el cartel, la propaganda y la publicidad, generando cada vez más una creciente necesidad de producción y por tanto de recepción y consumo de imágenes, de copias. No es extraño que la invención de la fotografía signifique uno de

los más grandes logros desarrollados por la humanidad: la invención de un dispositivo mecánico que por primera vez en la historia permitiera la reproducción exacta de la naturaleza. Con ella, la realidad disparó, no sólo la producción en el ámbito artístico sino también en el ámbito comercial, una desenfrenada reproducción de imágenes, al

“Cada imagen le quite a la realidad del mundo, le arranque a la realidad del mundo, y es necesario que en cada imagen algo desaparezca, pero también es necesario que esta desaparición siga viva: ahí está justamente el secreto del arte y de la seducción”

tiempo que se difundían rápidamente a lo largo de los continentes. De este modo, nace la sociedad del entretenimiento, de la moda, del lujo, del consumo, del espectáculo, de la industria, de la exhibición, de la cultura moderna y con ella un nuevo patrón cultural: la técnica y la reproducción. Este fenómeno lo advierte Walter Benjamin cuando expresa, en su tesis de la reproductibilidad técnica

de la obra, la desacralización del arte, su pérdida del aura y autenticidad a favor de los intereses de la economía de masas y el consumo y la propaganda política. La reproducción técnica de la obra se convierte en la reproducción técnica de las mercancías. De manera que, en la matriz de esta cultura de la aparente visualidad y de la crisis de estilo, es donde el arte, desmitificado y desacralizado, vislumbra un potencial en los procesos de citación y de apropiación, de los procesos de descontextualización y desplazamiento del significado de la obra de arte, que ponen críticamente al descubierto el tejido social, político y económico que se entrama en la estructura del arte. Prácticas que suponen una revisión a los modelos visuales y una reformulación a la crisis de las nociones de la autoría y la “institución arte”, así como de las formas convencionales de exhibición y recepción del arte.

Aparece Sherrie Levine como la máxima representante del arte apropiacionista, con su radical gesto de re-fotografía. Sherrie toma fotografías de las famosas fotografías de Walker Evan y Edvard Weston, generando con esto una re-lectura en donde la noción de autoría desaparece y pone en evidencia la pérdida del “aura” de arte con el agotamiento de la imagen con la reproducción técnica. De este mismo modo, aparecen Marcel Duchamp en el terreno del arte-objeto con la formulación de sus ready-mades, pero sobre todo apropiacionista cuando in-

terviene la imagen prestada de La Gioconda de Leonardo da Vinci. Richard Prince con la apropiación de imágenes del mundo de la publicidad y la televisión, sus más famosas son las imágenes de los anuncios de Marlboro, como reflexión sobre la realidad, el estereotipo y la copia desde los parámetros del arte.

Y, aparece uno de los artistas más importantes del siglo XX, Andy Warhol con su obra sumamente apropiacionista de las serigrafías a partir de imágenes del mundo de la fabricación en serie y el consumo, buscando con ello, la evidencia de la mecanización alegórica de un arte que ilustra productos en serie, y que a su vez pretendía producir en serie el arte mismo. El concepto de la repetición se convierte en un factor de vital relevancia en la obra de Warhol; autores como Hal Foster lo considera como acto del vislumbriamiento de un encuentro con lo traumático y lo real.

Finalmente, y en forma contestataria al arte que se gestó en la década de los ochenta, aparece Jean Baudrillard con la teoría de la agonía del arte y la cultura del "nada que ver", en donde el despliegue tecnológico y la reproducción técnica, según él, no aportan nada más que dar vueltas a lo mismo en una monótona y agotada expresión artística.

Arte y técnica

A saber, desde edades primitivas el ser humano ha sido capaz, por necesidad, de reproducir las representaciones percibidas del mundo que lo circunda. Las imágenes, en un sentido mágico que aún en nuestros días se oculta, permitieron al hombre organizar su universo y estructurar su cosmología. Así, reproducir una imagen, una representación, ha sido la praxis inmanente de las manifestaciones del hombre y del arte. De esta forma, el ser humano, el artista, ha desarrollado desde esa destreza diversas técnicas y procedimientos, que le han permitido apropiarse del sentido de la re-producción y así mismo, de la copia.

En el siglo XVIII la Revolución Industrial acelera el desarrollo de la productividad en diferentes áreas generando una gran cantidad de adelantos en la producción de maquinaria y de nueva tecnología, que fueron aprovechados para el desarrollo de técnicas que rápidamente fueron tomadas por artistas como medios alternativos para la creación. A mediados del siglo XIX se re-descubren los procedimientos que años atrás habrían sentado las bases de lo que se conoce como la fotografía, lo que representó uno de los más significativos logros técnicos y culturales del siglo.

La invención de la cámara oscura especialmente y los estudios en torno a ella desembocaron en el desarrollo

de una técnica cada vez más actualizada y evolucionada que por primera vez hasta ese entonces permitía la re-producción fiel de la realidad, en una época en que la sociedad recibía la industrialización favorecida por la introducción de las innovaciones técnicas. La fotografía perfeccionó las modalidades de reproducción de incontables copias de cada imagen original, y en consecuencia a ello, se generó paralelamente un creciente número de réplicas.

Breve contextualización de la posmodernidad

"Lo posmoderno", inmerso en la conformación de las diversas manifestaciones de la vida social, desarrolla una condición que da cuenta de un tiempo que no termina de definirse.

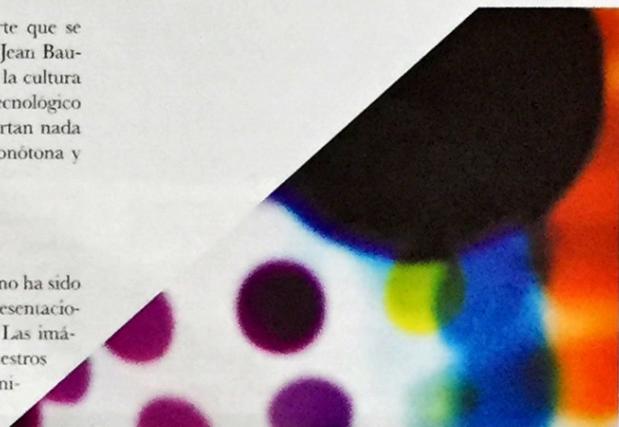


Foto por: Erika Quiñones

De hecho, hay partes que insisten en resaltar que no cabe situar la posmodernidad a extramuros de la modernidad, es decir, asumirla como un efecto meramente contestatario y divergente de la modernidad, sino que, es preciso entenderla como "una alternativa a una forma histórica de ella, como síntoma de los límites del modelo moderno", que se manifiesta en ciertas prácticas de contraposición que apuntan más bien a una reformulación del proyecto más que su agotamiento. No en vano, hay autores que insisten en resaltar el carácter inconcluso del modelo moderno y afirman que aún en la actualidad todavía estamos asistiendo a las reformulaciones del mismo.

Autores como Jameson, en un intento de explicar y conceptualizar este fenómeno, si de puede considerar como tal, opina que "quizás la posmodernidad, la con

1 Vidal Auladell, Felipe. Arte Posmoderno y emancipación. A Parte Rei. Revista de la sociedad de estudios filosóficos de Madrid. Num. 23. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.

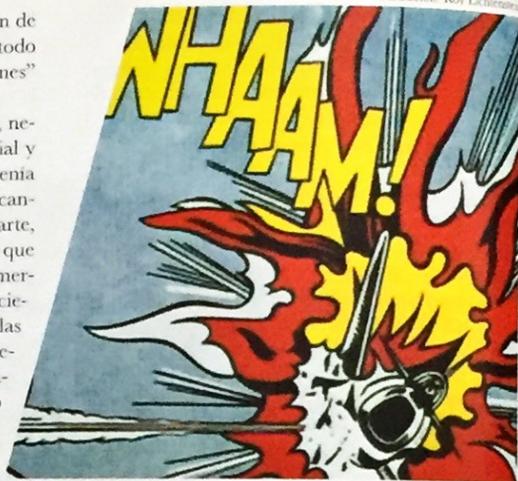
Fotos por: Erika Quiñones



ciencia posmoderna, consista sólo en la teorización de su propia condición de posibilidad que es ante todo una mera enumeración de cambios y modificaciones” (Jameson 2001, p.9).² Para entender la naturaleza de la posmodernidad, necesariamente hay que situarse en su contexto social y político. Recordemos que durante el siglo XX se venía generando con mayor fuerza una creciente mercantilización de la sociedad, y por consiguiente del arte, fruto del triunfo neoliberal del poder económico que reconocía, sobre cualquier cosa, las relaciones comerciales que propugnaba la cultura industrial y financiera. Esto, en conjunto al acelerado desarrollo de las comunicaciones y la tecnología, determinó el modelo posmoderno que ha venido a llamarse globalización. Esta última, en tanto constituye un fenómeno de transformación económica postindustrial, sitúa a la cultura en el centro de una gran vorágine de cambios.

De este modo, en la medida que la racionalidad técnica dirige la industria cultural, resulta irremediable que el arte actúe, desde su origen mismo, como mercancía, confundiendo con la publicidad, el negocio y la diversión, entendiendo “diversión” en términos de Adorno: “Diversión significa estar de acuerdo”. De manera que, durante el posmodernismo, en el arte se da una nueva forma de relacionarse con las tecnologías, distinta a la fascinación que se produjo en las vanguardias. Desde un punto de vista radical, se trata de “un desplazamiento conceptual que revela la falta de interés por el contenido, y por el sentido de la producción cultural, para atender casi exclusivamente a su dimensión económica”.³

Ilustración: Roy Lichtenstein



Para comprender aún más el contexto posmoderno del arte, se hace necesario revisar un factor que surge con la conformación de la sociedad contemporánea.

Este factor hace caso al desarrollo de la llamada “cultura visual”, fenómeno que cada vez más genera, en palabras de Simón Marchan “La reducción visibilista de la realidad a la imagen”, ó como lo denomina Baudrillard “una hiperrealidad global mas trascendente que la realidad misma”.

A lo que ambos autores se refieren es a la conformación de una visualidad que se construye tecnológicamente de ideológicamente bajo un capitalismo global, que además de formular una idea superficial del mundo, impone además una nueva forma de conocimiento y percepción modelada por la autoridad de los medios de comunicación de masas por las modernas tecnologías de la comunicación y los lenguajes de la propaganda y la publicidad. Es en la matriz de este panorama donde se gesta un arte que no escapa estas condiciones que lo determinan, en un tiempo que se diluye en la superficialidad, en el entretenimiento y en las transacciones financieras.

“Nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la apariencia al ser.”
(L. Feuerbach)

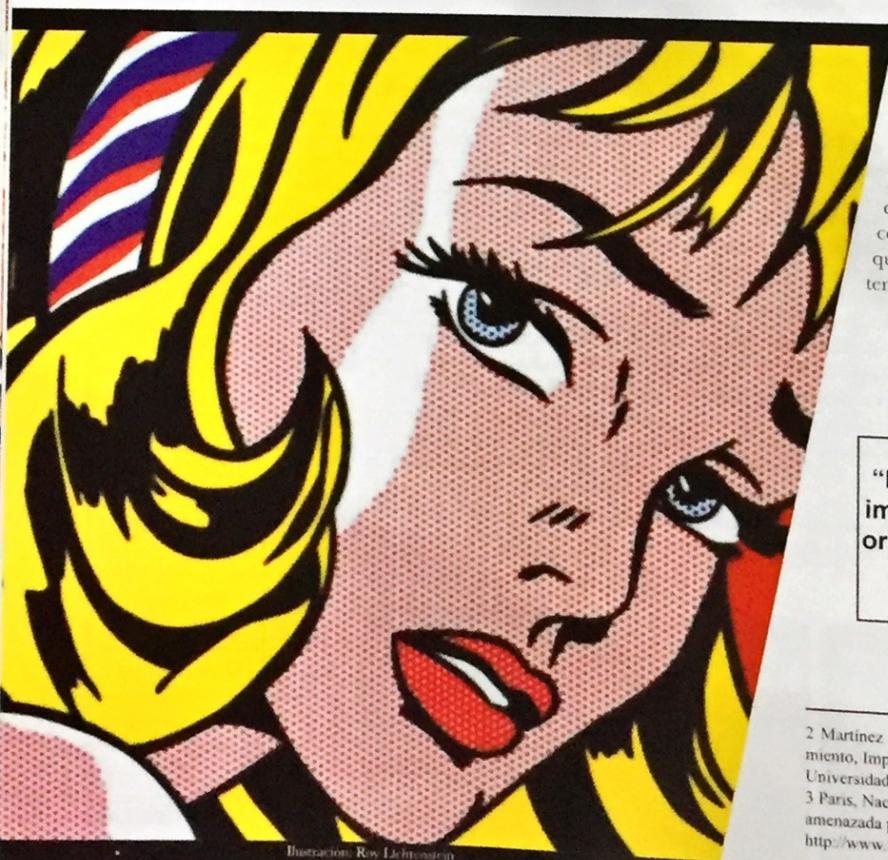


Ilustración: Roy Lichtenstein

² Martínez Fernández, Pablo. La Posmodernidad como Acoplamiento, Implosión y Envoltura: Estética de Surrealismo y Cyborg. Universidad Complutense de Madrid.
³ Paris, Nacho. Relectura y Apropiación: Cuando la creación está amenazada por la legalidad.
<http://www.ignacioparis.org>



Foto por Erha Quifonera tomada en el 1er. Festival Ambiental Chorro del Borno

Walter Benjamin: La Tesis de La reproductibilidad

“Nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la apariencia al ser.” (L. Feuerbach) Ahora bien, si se ha podido describir brevemente el panorama que se desenvolvía en la posmodernidad, resulta pertinente abordar y citar a uno de los autores que representa, aun todavía, el motor fundamental de iniciativas que se enmarcan en el análisis y comprensión de la función de la técnica en el contexto social, político y artístico, así como de las manifestaciones tanto sociales como artísticas que asumieron el desarrollo industrial, comercial y tecnológico como recurso y herramienta discursiva.

Hablamos pues, de Walter Benjamin y su más célebre tesis “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que sin duda es uno de los ensayos más sobresalientes del siglo XX, así como el de mayor repercusión tanto en ámbitos de reflexión como en el de prácticas artísticas. Por ello, el texto es de fundamental importancia para comprender las transformaciones que se producen a finales de siglo en torno a las formas de expresión y la naturaleza de la obra de arte con relación a la técnica y su reproducción.

El arte posmoderno se encuentra mediado por los procesos de reproducción técnica; desde la obra clásica hasta el arte producido hasta ese entonces fue blanco de la reproducción y de los medios de distribución, y rápidamente el arte se difunde nacional, internacional hasta continentalmente. En este contexto en el que se enmarca la tesis de la reproductibilidad, Benjamin parte de la idea del fundamento técnico y su posibilidad de re-producción, en la medida en que la reproducción técnica comienza a adueñarse del patrimonio artístico y a ocupar un lugar preponderante en el medio de la reproducción del arte.

Es por esto que Benjamin en su tesis pone de manifiesto su intencionalidad política cuando señala que la reproducción técnica de la obra de arte corresponde a la reproducción técnica de las mercancías.

Es a partir de allí donde él, advierte una pérdida de autenticidad en el arte, cuando una obra de arte se somete a la reproducción técnica (fotográfica y cinematográfica especialmente) pierde un trozo de su esencia. Benjamin lo manifiesta así: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”.

Para Benjamin, el aquí y el ahora son las categorías que constituyen la “autenticidad”, y a su falta, “el ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica (...) precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la produzca”. En consecuencia, la reproducción resulta ser la expresión de la decadencia del “aura”, del aquí y ahora que conforman el sentido de autenticidad, el original. Conforme a esto, la reproducción técnica implica algunas consideraciones simbólicas sobre la dimensión espacio-temporal de la obra de arte, ya que Benjamin define el “aura” como “la manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar”. Una lejanía en tanto el aura es, por decirlo de una manera espiritual, el alma de la obra de arte, su razón de ser que trasciende los límites de la espacialidad, eso sagrado que jamás podremos palpar ni tocar, pero que reside en ella en el momento en que tuvo su origen, su partida de nacimiento. Esa lejanía, según él, sucumbe ante la irrupción de las masas y su desenfrenado afán de adueñarse de los objetos por medio de su reproducción. Hecho que para Benjamin significa el desgarramiento de la originalidad de la obra, pues según él la experiencia del aura es aquel instante único e irrepetible en el que tuvo su valor original.

4 Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I, Madrid. Ed. Taurus 1982.

5 Ibidem

De manera que, la adaptación de la técnica, y con ello, las nuevas condiciones de producción y recepción que se adueñan de las creaciones artísticas, la reproductibilidad técnica cumple a cabalidad su labor, la de suplir la necesidad de las masas, a saber, "acercar espacialmente y humanamente las cosas".⁶ Es en este punto tal vez donde sale a relucir el carácter inevitable de la reproductibilidad, ya que "cada día cobra una vigencia mas irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próximas de las cercanías, en la copia, en la reproducción (...)"

Quitarle la envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible".⁷

Así bien, van a ser la fotografía y el cine, los discursos que permiten advertir esta serie de cambios. En la expresión fotográfica especialmente, el valor cultural es por primera vez reprimido en función del valor exhibitivo.

El Arte Apropiacionista

A raíz de todos estos procesos de revolución y transformación del contexto social y las condiciones políticas y económicas que se imponen en el arte, la posmodernidad se va a ver afectada por una consecuente "crisis del estilo", el concepto de estilo, junto con el

"Tratan de ubicar el sentido de la tradición cultural a través de una multiplicidad de signos representacionales"

"En el apropiacionismo se inician procesos de apropiación de imágenes y objetos que pertenecen al mundo del arte y al de la economía del consumo."

de la originalidad, entendido como uno de los grandes mitos de la modernidad. Que en consecuencia con la atenuante desacralización y desmitificación del arte, éstos mitos fueron sucesivamente reemplazados, a partir de la posmodernidad, por procesos de citación, de cita, de apropiación, de

volver la mirada al pasado, al tiempo que se gestaba una desconfianza en el progreso, en el futuro y en los modelos modernos.

En el proceso de apropiación, selección y manipulación de determinados aspectos del paisaje mediático permite cuestionar desde adentro las estructuras sociales implícitas en la producción artística al yuxtaponer elementos aparentemente divergentes en función de un desplazamiento de significado que se genera con su descontextualización que lo desnuda y pone al descubierto el entramado de relaciones político sociales que se tejen en las producciones artísticas.

Si la omnipresencia de los medios de comunicación de masas, la ubicuidad de la imagen, el progreso tecnológico, la propaganda y la publicidad han transformado los modelos visuales, necesariamente también se han modificado los paradigmas del arte de manera decisiva.

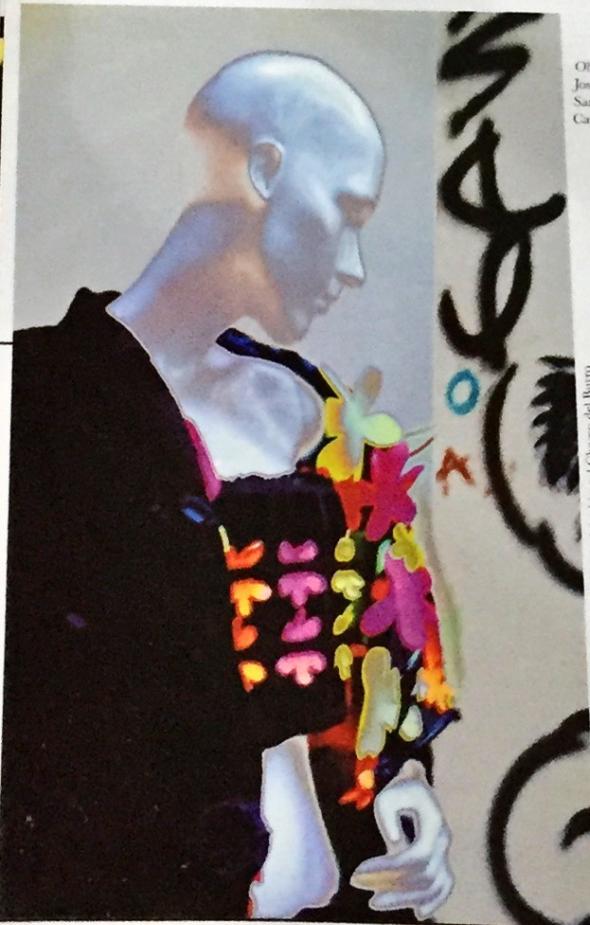
El resultado es un arte que establece un diálogo con la cultura de las masas, lo que atiende no sólo a una revisión de los esquemas visuales, sino también, a una revisión de las formas de hacer y distribuir el arte. Esta revisión supone una estrategia que asume al apropiacionismo como dinámica fundamental tanto de los procesos de re-lectura y de los nuevos usos de la imagen, como de los cuestionamientos en torno a la institución arte y sus mitos.

Por ello, Prada insiste en que no es correcto entender la práctica apropiacionista como una "frívola y acritica estética referencial e historicista", que sólo se preocupe por la búsqueda de placer de un lenguaje que se ha desplazado en el tiempo. Así mismo recalca ante todo que el apropiacionismo, como a simple vista pueda parecer, no se trata de la simple y caprichosa acción de transmitir imágenes, estilos y pautas estéticas diferidas a través del tiempo el que opera en esta práctica, sino que es, sobre todo, el concepto de su reubicación contextual, la cual irremediabilmente sitúa la reflexión sobre el arte en las esferas de lo social y de lo político. Estas relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales y políticos que determinan su producción

⁶ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I, Madrid, Ed. Taurus, 1982.

⁷ Ibidem

⁸ Prada, Juan Martín. La apropiación moderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad, Madrid, 2001.



Obra de:
Jose Guarismo
Sara la Rotta
Catherine Granados

Foto tomada por: Erika Quiñones en el 1er Festival Ambiental Charco del Barrio



Fotos por: Erika Quiñones

Obra de Clara Serra
Foto tomada en el 1er. Festival Ambiental Charco del Burro

y recepción se convierten en una cuestión prioritaria a finales de la década de los años ochenta del siglo XX. De hecho, estas prácticas artísticas que se empiezan a desarrollar a comienzos de la década de los años ochenta forman parte de lo que la crítica norteamericana denominó con el término general de "apropiation art", como una estrategia contestataria que orienta el estudio del arte hacia el análisis de los factores que condicionan la recepción de la obra artística al campo de su misma producción, así como de la reflexión sobre "los procesos de neutralización del valor crítico social de la obra de arte", y sobre el destino que le depara al ser introducida en los procesos de comercialización y los contextos que ella implica, a saber: la galería, el museo.

En el apropiacionismo se inician procesos de apropiación de imágenes y objetos que pertenecen al mundo del arte y al de la economía del consumo. De este modo, el apropiacionismo se convierte en "la copia en el discurso del arte".⁹ La copia, la copia de la copia se convierte en el "modus operandi" del arte de los ochenta. En consecuencia la problematización de la imagen entendida como copia, plagio o apropiación, pone en tela de juicio, sobre todo, el estatuto de la obra de arte en la cultura contemporánea, una cultura en la que, debido a la proliferación de la imagen como herramienta discursiva y propagandística y a las aplicaciones técnicas, pareciera que detrás de una imagen sólo encontramos más y más imágenes, factor se relaciona con los procedimientos alegóricos y de la cita y la repetición de la reproducción. En este sentido, el apropiacionismo o simulacionismo como una práctica artística estará vinculada especialmente a procedimientos de re-fotografía en el ámbito de lo bidimensional, y a la apropiación de objetos, como los famosos ready-mades duchampianos, en el terreno de lo tridimensional; estrategias que formulan, bien sea implícita o explícitamente, una crítica de la imagen en su artificialidad fotográfica y del objeto de consumo como fetiche-mercancía, respectivamente. Del mismo modo, las propuestas por los artistas vinculados a las prácticas apropiacionistas, en las reproducciones de obras del pasado y las repeticiones de gestos, "tratan de ubicar el sentido de la tradición cultural a través de una multiplicidad de signos representacionales",¹⁰ de allí a que la fotografía de fotografías que algunos de los artistas apropiacionistas desarrollan constituyan uno de los gestos más radicales que se expresan en esta tendencia. Gesto que pone en evidencia la íntima relación que existe entre los conceptos de reproducción y representación y que los apropiacionistas radicalizarán exhaustivamente con la introducción del concepto de la repetición. Lo repetitivo, en oposición a lo que a primera instancia podría inferirse, tiene un efecto en el apropiacionismo que pretende buscar, expresar a través de ella y no a través de la reclamación

9 Prada, Juan Martín. La apropiación moderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad, Madrid, 2001.

10 Giménez Gatto, Fabián. De la teoría de la simulación a la simulación de la teoría.

<http://www.henciopedia.org.uy>

11 Prada, op cit.



Obra de:
María Fernanda Peña
Alejandro Espinoza
Paola Silva

Foto por: Angelica Garza

de identidad, la noción de la diferencia; ésta entendida como explica Juan Martín Prada: "La diferencia -como ya propusiera Deleuze- dependiente del rescate de las pequeñas diferencias que operan entre los niveles de repetición, una ansiosa búsqueda de diferencias perdidas dentro de una lógica 'en la que la diferencia misma ha sido excluida', (...) de ahí esa resistencia estratégica basada en enviar al sistema su propia lógica duplicándola".¹³

Marcel Duchamp

Esta condición citacionista y alegórica se expresa en las propuestas de uno de los artistas más importantes de siglo XX y que tiene parte de su campo de acción en el apropiacionismo: Marcel Duchamp. Su famoso "ready-made", que en su terminología quiere decir "ya hecho", propone todo un complejo discurso sobre la naturaleza de la obra de arte y los factores industriales y económicos que la condicionan, así como el cuestionamiento sobre el status del arte en la cultura posmoderna y la reflexión en torno a las formas de recepción y exhibición del arte, especialmente, dentro de los límites de la determinación del espacio del museo.

Así pues, lo que realmente procuraba Duchamp al apropiarse de un objeto, sobre todo de objetos cotidianos que precisamente no tuviesen ningún sentido artístico, como un urinario o un portabotellas, consistía en desplazar y des-ubicar su significado y connotación

contextual establecida por la tradición, transmutando de esta manera la naturaleza del objeto. Recordemos si no, la obra apropiacionista de Duchamp a partir de la clásica imagen de la Gioconda de Leonardo da Vinci, un ready-made de 1919 que el artista titula "LHO-OQ".

El fin de este ready-made era realizar una tarjeta postal barata con una reproducción de la Mona Lisa, a la que Duchamp interviene y le dibuja un bigote y una perilla con lápiz, y la firma con las letras LHOOQ, el cual corresponde a un homófono en francés de la frase "Elle a chaud au cul", que traducido su sentido expresa algo así como "ella está caliente".

Este acto de dibujar en la imagen casi sagrada de la Gioconda, se concibe como un gesto que profana el arte, lo desacraliza, se apropia de ella para manipularla a su antojo y pervertirla con sentidos sexuales y corrompidos, lo que provoca que se saque a la luz el carácter mortal de la obra, su susceptibilidad a ser modificada y re-evaluada. Esta intervención en la fotografía de la obra atiende a una crítica en la que fulmina la categoría de la obra de arte como tal y del autor-creador sacralizado, dejando un espacio abierto para la pregunta sobre el arte.

No obstante, en la obra de Duchamp se manifiestan otros intereses aparte de las cuestiones estéticas e institucionales de la obra. Bajo los escandalosos gestos de subversión artística, se esconde un sutil interés por lo

12 Jacques, Attali. "Introduction to Bruits", Social text, 7, (primavera/verano de 1983), p.7.

13 Prada, op cit.

"infraleve", que escapa al sentido común y a la observación científica. Juan Antonio Ramírez, en su libro "Duchamp: El Amor y la Muerte", explica mejor este aspecto de la obra del artista: "La utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, por ejemplo:



L.H.O.O.Q. (1919), Marcel Duchamp

el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y las uñas, la caída de la orina, los movimientos impulsivos del miedo, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el ruido al sonarse, los tics, el ronquido, los bostezos..."¹⁴

Es precisamente esta interpretación la que se inscribe en sus obras como "La Fuente" de 1917, que consiste en el orinal que inserta en el museo, o de forma más radical en su famosa "Rueda de bicicleta sobre un taburete" de 1913. En obras como La Fuente, se puede entrever el interés que Duchamp tenía por esas "energías perdidas" que se manifiestan en las recurren-



tes citas alusivas a todos aquellos elementos que pasan desapercibidos y que están tan cerca de lo humano, de lo sensorial. En conjunto a esta postura contemplativa, es evidente también la intención del artista en la temática sexual y de género, lo masculino y lo femenino como en el caso de la Mona Lisa, y el deseo que sus obras encierran. Por otro lado, pero concatenada a la misma línea, la "Rueda de bicicleta" plantea una serie de referencias en torno al ámbito de lo industrial. Esas "mismas energías perdidas" se manifiestan de forma explícita y radical cuando el ensamblaje de la obra se pone en funcionamiento. El exhaustivo e inútil movimiento que genera la rueda cuando se gira se agota una y otra vez sin lograr ninguna función útil: la rueda no se desplaza, a pesar de su continuo movimiento rotatorio, que gira, sobre sí mismo, la rueda permanece estática.

Una rueda está hecha en esencia para proporcionar un desplazamiento de un objeto o una máquina cuando se apoya sobre una superficie y gira sobre sí misma.

Cuando Duchamp invierte este mecanismo y la rueda queda suspendida boca arriba, el movimiento que genera la rueda no sirve de nada sin el contacto de una superficie, lo que supone una pérdida de todo sentido, una pérdida de energía, una pérdida del valor útil y funcional del artefacto.



Esto alude directamente a la era mecanizada a efectos de la creciente industrialización de la vida social y económica; la producción en serie es un acto mecánico, la vida social industrializada se desarrolla como un fenómeno mecánico, el arte mismo, a fuerza de su mercantilización, se convierte en un acto mecánico.

De manera que, Duchamp saca el objeto de su contexto original cotidiano - útil, y lo emplaza en el contexto artístico, a saber, delimitado por los espacios exhibitivos que validan el arte, su estatuto artístico, que no es otro más que el museo. De este modo, en la obra de Duchamp y en las prácticas apropiacionistas de esa época, se lleva a cabo un proceso de crítica retroactiva que alude a los planos políticos-económicos de la sociedad mercantil e industrial al tiempo que cuestiona

14 Ramírez, Juan Antonio. "Duchamp: El Amor y la Muerte, incluso" Editorial Siruela. 1993.

los paradigmas de recepción estética y cultural del arte, que van a revisar a su vez, la participación del público en el modo de recibir la obra, apuntando con ello, a diluir la distanciada relación obra- espectador tradicional.

La Re-fotografía en Sherrie Levine

“El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción”

**Gilles Deleuze
[Lógica del sentido]**

Pues bien, para hablar de apropiacionismo resulta imperativo abordar la obra de artistas que desarrollaron sus propuestas artísticas en la práctica de ésta línea, como Sherrie Levine, una artista norteamericana y la figura central del arte apropiacionista, con sus “re-fotografías”. Sherrie explora cuestiones tradicionales sobre la autoría, la autenticidad y la originalidad, llevando su trabajo a su máxima expresión al apropiarse de las fotografías de otros artistas. Su primer trabajo realizado con esa dinámica consistió en una serie de collages a partir de obras de Leonard Feininger, y ese mismo año fotografió seis de los desnudos masculinos del fotógrafo Edward Weston, así como algunos paisajes de Eliot Porter, algunas series de los fotógrafos Walker Evans y Aget.

De este modo, Sherrie resignifica la obra de importantes artistas, reevaluando con ello las nociones del autor y lo original al mismo tiempo que cuestiona sobre la propiedad y el proceso de fetichización que sufre toda obra de arte que lleva inscrita una firma.

Entonces, mediante esta descarada apropiación, Levine logra provocar una interrogación sobre las nociones de la autoría, la propiedad, el original y la copia, y en el momento en que le toma fotografías a fotografías Sherrie hace suyas las ideas de Roland Barthes sobre la muerte del autor, que eleva a un acto de polémica cuando le pone su firma a cada reproducción. Esto, no con la mera intención de patentarlas irónicamente como suyas, sino que implica una supuesta recuperación de la autenticidad que les devuelve a las copias, es decir, recupera el aura que habían perdido al ser simples reproducciones, confirniéndoles de este modo,

Foto por: Angelica Garzón



Foto por: Erika Quintan

tanto el status de mercancía como el de obra única, según la normativa tradicional de la institución del Museo que valida universalmente lo que se sostiene sobre las paredes blancas, pero, sobre todo, mediante la presencia de la firma del creador que defiende sus derechos de autor.

Andy Warhol

Si bien en un sentido cronológico el arte apropiacionista como fuerza estratégica se posiciona en el arte a partir de la década de los años ochenta con la expresión de artistas como Sherrie Levine y Richard Prince, hay artistas que, como Marcel Duchamp, se adelantaron al advertir en el mecanismo de la apropiación un potencial tanto formal y plástico como argumentativo. Tal es el caso de uno de los movimientos más influyentes en la historia del arte contemporáneo y su representante, uno de los artistas más importantes del siglo XX: el arte pop y la revolucionaria figura de Andy Warhol. En la década de los sesenta Warhol se inicia en el ámbito artístico con una muestra de sus primeras raíces apropiacionistas cuando comienza a pintar cuadros alusivos a productos de la sociedad de consumo estadounidense; de ahí su celebre obra “Latas de sopa Campbells” de 1962 ó las series dedicadas a botellas de Coca-cola.

Poco más tarde traslada su pintura al terreno de la técnica serigráfica, una herramienta con la que fuera posible una serie infinita de reproducciones; proceso con el cual Warhol pretendía emular la fabricación mecánica masiva del objeto comercial. Con la implantación de un método que reproduce de forma mecánica casi sin la intervención plástica del artista, Warhol reconoce la pérdida de la pulsión pictórica: “Si pinto de ésta manera es porque quiero ser una máquina”, minimizando



Foto por Carlos Torres

con ello el rol de la idea creativa del artista en función de la sola producción. Es así como Warhol no sólo busca la formulación de un arte que refleja la sociedad que se moldea por la mecanización de la producción y el consumo en serie, sino que pretende al mismo tiempo crear un arte que, a manera de empresa, se produzca en serie; actitud que rápidamente despierta polémica en el medio cultural newyorkino.

En una época de mecanicidad y uniformidad en el ambiente, Warhol se muestra a sí mismo indiferente y sus "productos industriales"¹⁵ eran igualmente mecánicos y uniformes. Es así como revela que hace serigrafías de latas porque "durante veinte años -dice- creo que he comido una lata de sopa Campbells y un sandwich, siempre lo mismo". No es extraño entonces, que el concepto de la repetición se manifieste constantemente en sus obras como un factor bastante significativo, como por ejemplo en las series de "Catástrofes" y "Electric Chair", las cuales ilustran situaciones que según él, forman parte del paisaje que a diario se repite, informado una y otra vez por los medios de comunicación.

Para Warhol el hecho de repetir una imagen causa una sensación de vaciedad que él mismo explica: "Cuando ves y vuelves a ver una imagen macabra, ya no te hace ningún efecto". De modo que Warhol repite la imagen una y otra vez porque "cuanto más se mira fijamente la misma cosa, mas pierde el sentido y mejor se siente uno con la cabeza vacía".

Ahora bien, hay autores como Hal Foster que advierten en cierto arte pop, en el fotorrealismo y en cierto

arte apropiacionista una trayectoria que se encuentra comprometida desde 1960 con aspectos relacionados al realismo y el ilusionismo, o lo que viene a llamar Baudrillard como un aspecto simulacral y referencial en el arte.

Foster explica que hay dos líneas básicas que se inscriben en la comprensión de esta "genealogía pop", que son, por un lado, la idea de que toda imagen tiene su referente, en temas iconográficos o en las cosas reales del mundo, o bien la idea de que todo lo que pueden hacer las imágenes es representar otras imágenes.

Esta lectura simulacral en Warhol es propuesta por críticos vinculados a la corriente postestructuralista, entre ellos Roland Barthes, quien opina que el arte pop tiene como objeto elevar cualquier significado profundo de la imagen a la superficie del simulacro y de esa forma el artista se libera"¹⁶. Barthes lo explica así: "El artista pop no se queda detrás de su obra, y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte"¹⁷. En efecto no sorprende que el mismo Andy Warhol se describa con las ideas barthesianas: "Si quieres saber algo de Andy Warhol, sólo mira la superficie de mis pinturas, mis películas y a mí, yo estoy allí, no hay nada escondido".

Hay otros autores que también encuentran en el arte pop el carácter del simulacro, tales como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, éste último en especial, coincide con Barthes en la opinión de que en el arte pop se pierde el significado simbólico del

15 Warhol prefería, por consecuentes motivos, llamar a sus creaciones "productos industriales" en lugar de "obras de arte".

16 Foster, Hal. El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Editorial Akal, Madrid, 2001.

17 Barthes, Roland. "That Old Thing. Art" en Paul Taylor (ed). Post-Pop. Cambridge, 1989.



Foto por: Angelica Garzón tomada en el 1er Festival Ambiental Charco del Burro

Obra de Julio Rodriguez

objeto, y advierte una "integración total de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía".¹⁸ Sin embargo, hay partes que encuentran en Warhol un sentido referencial más profundo, que no se queda en la mera apelación a la moda y las celebridades.

Uno de aquellos autores es Thomas Crow, quien opina que debajo de la superficie de los fetiches-mercancías y las celebridades de los medios masivos, se encuentra "la realidad del sufrimiento y la muerte".¹⁹ Según Crow, a Warhol "le atraían las heridas abiertas en la vida política americana"²⁰ y considera claro que las imágenes de sillas eléctricas y las de disturbios raciales hacen caso, respectivamente, a una denuncia contra la pena de muerte y un testimonio de los derechos civiles. Tal y como explica Foster citando a Crow: "Lejos de un puro juego del significado liberado de la referencia, Warhol forma parte de la tradición popular americana de contar la verdad".²¹

Entonces, para poder encontrar una pura interpretación de la obra de Warhol que no se quede tambaleándose sobre los dos pilares de lo referencial y lo simulacro, Foster propone la perspectiva del "realismo traumático", según la cual, lo que se advierte sobre todo en Warhol es la presencia de un sujeto "conmocionado, que asume la naturaleza de lo que le conmociona como una defensa mimética contra esta conmoción".²²

"Se dispara como una flecha y me atraviesa (...) Es lo que yo añado a la fotografía y lo que, sin embargo, está ya en ella"

De modo que Warhol produce en serie como una máquina que a su vez recibe la mecanización del mundo que consume y fabrica masivamente (lasopa de todos los días), un mundo que lo ha dominado: "Alguien me dijo que mi vida me ha dominado. Esa idea me gustó". De ahí la obsesiva necesidad de repetir una y otra vez generada por una sociedad de la producción y el consumo en serie.

De forma que Foster encuentra una íntima relación entre el sujeto conmocionado y la acción repetitiva que se imprime frecuentemente en la obra del artista, y para evidenciar esta condición, continúa citando las palabras de Warhol: "Me gusta que las cosas sean exactamente lo mismo una y otra vez (...) No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo".²³

pues ya Warhol ha dejado claro que al mirar una misma cosa una y otra vez el significado se pierde, hecho que Foster considera como un "drenaje de la significación y una defensa contra el afecto".²⁴ Por esta razón, esta estrategia de la repetición responde a la necesidad de repetir un acontecimiento traumático, proceso que para el autor no sólo opera como terapia del trauma sino que ese mismo acto conlleva otro proceso retroactivo: "Las repeticiones de Warhol no sólo reproducen efectos traumáticos; también los producen".²⁵

18 Baudrillard, Jean. "El pop, ¿un arte de consumo?", 1970. citado por Hal Foster en <El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo>, 2001.

19 Crow, Thomas. Saturday Disasters. Trace and Reference in Early Warhol, en Serge Guilbaut (ed.). Reconstructing Modernism. Cambridge. MIT Press 1990. Citado por Hal Foster en <El Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo>, 2001.

20 Foster, Hal. El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Ed Akal, Madrid, 2001. p.133

21 Ibidem

22 Ibidem

23 Ibidem

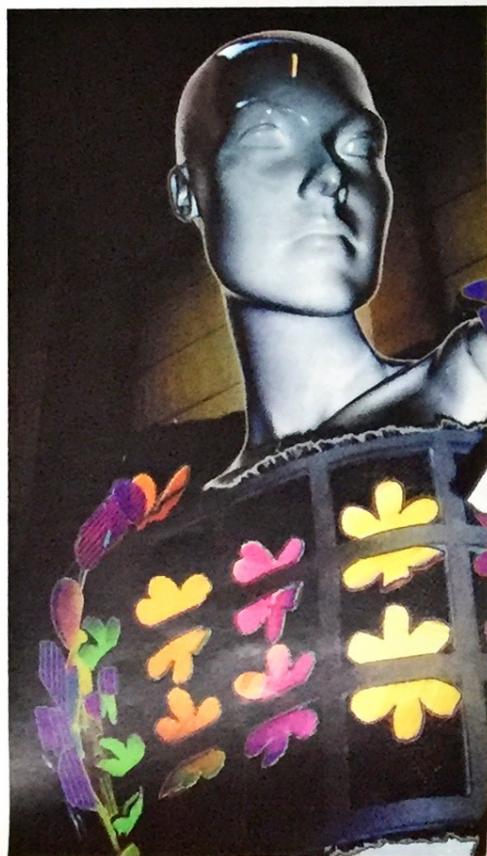
24 Ibidem

25 Ibidem

Para entender con claridad esta visión, Foster recurre a la interpretación surrealista de Lacan, en cuanto lo traumático se define como 'un encuentro fallido con lo real', por tanto, "en cuanto fallido, lo real no puede ser representado, únicamente puede ser repetido"²⁶, la repetición no entendida como una reproducción sino como una herramienta para tamizar lo real traumático. Es aquí donde, según Foster, se genera un punto de quiebre, una ruptura, porque al mismo tiempo que la repetición intenta tamizar lo real, el sujeto es tocado así mismo por lo real, es decir, se produce lo que Lacan denomina el tuché o lo que Barthes viene a llamar punctum: "Es este elemento el que sale de la escena, se dispara como una flecha y me atraviesa (...) Es lo que yo añado a la fotografía y lo que, sin embargo, está ya en ella"²⁷. Foster ejemplifica este fenómeno con la obra "Coche en llamas blanco III" de Andy Warhol, donde según el autor, existe un punctum que se sitúa en la indiferencia del transeúnte hacia la víctima que se ha estrellado contra el poste, hecho que ya es bastante apático, pero con la repetición se vuelve mortificante, lo que produce que salga a flote lo real, que radica no tanto en los detalles sino en las "repetitivas detonaciones" de la imagen.

Esta detonaciones, dice Foster, como los destellos, el rayado, el blanqueado, el coloramiento o el cambio de registro, que se imprimen accidentalmente durante el proceso serigráfico, sirven como "equivalentes visuales de nuestros encuentros fallidos con lo real"²⁸ y cita a Lacan: "lo que se repite es siempre algo que ocurre... como por azar", para describir la forma en que aparecen estas detonaciones: "parecen accidentales, pero también parecen repetitivas, automáticas incluso tecnológicas"²⁹.

Foto tomada en el 1er Festival Ambiental Charco del Burro



Obra de José Guarnido, Sara La Rota y Catherine Gramados



Fotos por: Erika Quñones

Obra de Clara Serra

Baudrillard y la agonía del Arte "El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción" Gilles Deleuze [Lógica del sentido]

Vemos como se integran en el arte de los ochentas las nociones de apropiación, simulación o simulacro. Artistas como Sherrie Levine, Richard Prince hasta Marcel Duchamp y Warhol, entre otros, encuentran en la dimensión de éstos términos una potencial herramienta expresiva, discursiva y crítica que pone en tela de juicio conceptos como el de la originalidad, la autoría y el consumo. En efecto, con la dinámica de la re-fotografía, el gesto más radical del apropiacionismo, se traza la delgada línea que separa el original de la copia.

Pues bien, resulta que parte de la inspiración de estas estrategias de la apropiación y el simulacro tiene su fuente en los pensamientos del post-estructuralismo francés, de autores como Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard. Éste último en especial pronuncia uno de los discursos más influyentes de esa época con sus teorizaciones sobre el simulacro y la hiperrealidad, fenómenos que tanto se difundieron en las dinámicas artísticas de la década de los ochentas.

En su libro, "El complot del arte, Ilusión y desilusión estéticas", Baudrillard insiste en la sustitución de la realidad por el simulacro en la cultura contemporánea y se queja de que los artistas no entendieron del todo bien la noción del simulacro.

Según sus observaciones, se le antoja que el arte contemporáneo, en especial el arte vinculado al apropiacionismo y simulacionismo, sabe a aburrimiento, a

26 Ibidem

27 Barthes, Roland. La Cámara Lucida: nota sobre la fotografía. Paidós, Barcelona, 1995. citado por Hal Foster en <El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo>, Madrid, 2001.

28 Foster, Hal. El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Ed Akal, Madrid, 2001. p.138.

29 Ibidem

ininidad y se presencia un arte que se agota en darle vueltas una y otra vez a lo mismo, que posee un despliegue técnico medianamente hábil pero que no ofrece ningún argumento intelectual, lo que provoca lo que viene a denominar la agonía del arte.

Este diagnóstico que realiza Baudrillard se revela en su determinación con respecto al arte contemporáneo, el cual según el autor, se compone de "imágenes en las que no hay nada que ver".³⁰ De esta manera se gesta un arte que se "dedica a apropiarse de la banalidad, del desecho, de la mediocridad, como valor y como ideología"³¹ al tiempo que crece un sentimiento de frustración que sustituye al placer o a la provocación del pensamiento. Baudrillard acusa un arte que se inunda de citas abusivas, copias e imitaciones que presentan una absoluta carencia de rigor intelectual.

Todo esto, al parecer de Baudrillard, tiene como resultado una desilusión de las cosas, del arte, y ejemplifica



Foto tomada por: Erba Quifones

esta visión con el cine, que al entregarse a las novedades tecnológicas: del cine mudo al parlante, a color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión se desvanece: "En la medida en que la técnica y la eficacia cinematográficas dominan, la ilusión se va (...) se entrega a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisible".³² A lo que apunta con esto es a la necesidad de perfeccionar la imagen realista, al añadir real a lo real y volverlo hiperreal, que conlleva al mismo tiempo a la pérdida de su poder ilusionista.

Debido a esta trasgresión, Baudrillard observa que ya es muy difícil hablar de pintura o de arte, pues pasa que cada vez es más difícil verla, algo muy paradójico en la cultura de la hipervisibilidad. Esta situación conduce a la formulación de un discurso que no tiene nada que decir, un arte en el que no hay nada que ver,

y en consecuencia ya no hay posibilidades de mirar o ver porque ya el arte no nos toca, ya no tiene que ver con uno, se torna indiferente y cae así en la simulación de sí misma.

Baudrillard amplía esta perspectiva en términos de Walter Benjamin cuando cita la teoría de un aura que existe en el objeto original, pues a pesar de todo reconoce en el simulacro la presencia de un momento aurático, es decir, que existe en cierto momento una "simulación auténtica" en contraposición a una falsa. Esto se hace evidente, según Baudrillard, en la obra de Warhol: "cuando Warhol pinta las sopas Campbell en la década de los sesenta es un lance imprevisto, un brillo sorprendente de la simulación, y para todo el arte moderno, de un solo impacto, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, queda irónicamente sacralizado, y es éste justamente el único ritual que nos queda el ritual de la transparencia, de cierto modo. Pero cuando Warhol pinta las mismas sopas Campbell en 1986, es decir, veinte o veinticinco años más tarde, ya no está en absoluto en el brillo de la simulación, está en el estereotipo de la simulación. En el primer momento, Warhol atacaba el concepto de originalidad de una manera original, pero en 1986 por el contrario reproduce lo no original de una manera también no original".³³

Parece entonces que en la reproducción de la imagen que tanto se puso de moda en el apropiacionismo, que se gasta en la repetición indiscriminada de la obra, de la temática, del icono, es donde Baudrillard ubica el fin del arte, una arte del que no hay nada que ver ni decir, que deja mucho por desear.

Ahora bien, Baudrillard deja abierta la respuesta de lo que considera el dilema del arte, que se tambalea entre un arte que no trasciende a su simulación y se convierte únicamente en la banalidad de la cotidianidad en la que se dedica a repetir todas las formas de nuestra cultura a la espera de otro acontecimiento, o bien un arte que se argumenta en la simulación y de forma irónica "resucita las apariencias del mundo, pero para destruir las".³⁴ Sea lo que sea, el autor opina que lo que hace falta es un arte que no se quede en añadir una y otra vez lo mismo a lo mismo, sino que se hace necesario un arte en donde "cada imagen le quite a la realidad del mundo, le arranque a la realidad del mundo, y es necesario que en cada imagen algo desaparezca, pero también es necesario que esta desaparición siga viva: ahí está justamente el secreto del arte y de la producción".³⁵

30 Baudrillard, Jean. *El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión estéticas*. Editorial Amorrortu, Argentina, 2006.

31 *Ibidem*

32 *Ibidem*

33 *Ibidem*

34 *Ibidem*

35 *Ibidem*

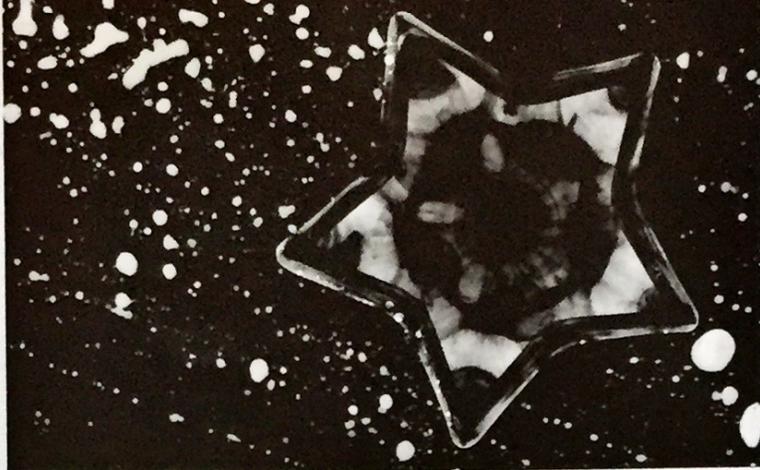


Foto por: Angelica Garzón

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión estéticas. Ed. Amorrortu, Argentina, 2006.
- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I, Madrid, Ed. Taurus, 1982.
- CIFUENTES, D. Permanezcan atentos a sus pantallas.
<http://www.lacavernadeplaton.com>
- DAVALOS, Elisa. El Proyecto moderno del saber científico y la posmodernidad. Revista de la Facultad de Economía - BUAP Año 8. Num. 21.
- FOSTER, Hal. El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Editorial Akal, Madrid, 2001.
- GIMÉNEZ GAITO, Fabián. De la teoría de la simulación a la simulación de la teoría.
<http://www.hencienclopedia.orguy>
- LUCAS HERNANDEZ, Ana. El transfondo barroco de lo moderno. (Estética y crisis de la modernidad en la filosofía de Walter Benjamin). Ed. UNED, 1ª edición, 1991, Madrid, España.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Pablo. La Posmodernidad como Acoplamiento, Implosión y Envoltura: Estética de Surrealismo y Cyborg. Universidad Complutense de Madrid.
- PARÍS, Nacho. Relectura y Apropiación: Cuando la creación está amenazada por la legalidad.
<http://www.gnacioparis.org>
- PRADA, Juan Martín. La apropiación moderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad, Madrid, 2001.
- SÁNCHEZ, Nieves; HERNÁNDEZ, Juan. Estética y Arte en la expresión fotográfica. Área abierta N.9, Universidad Complutense Madrid, Noviembre 2004.
- VIDAL AULADELL, Felipe. Arte Posmoderno y emancipación. A Parte Rei. Revista de la sociedad de estudios filosóficos de Madrid. Num. 23.
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

