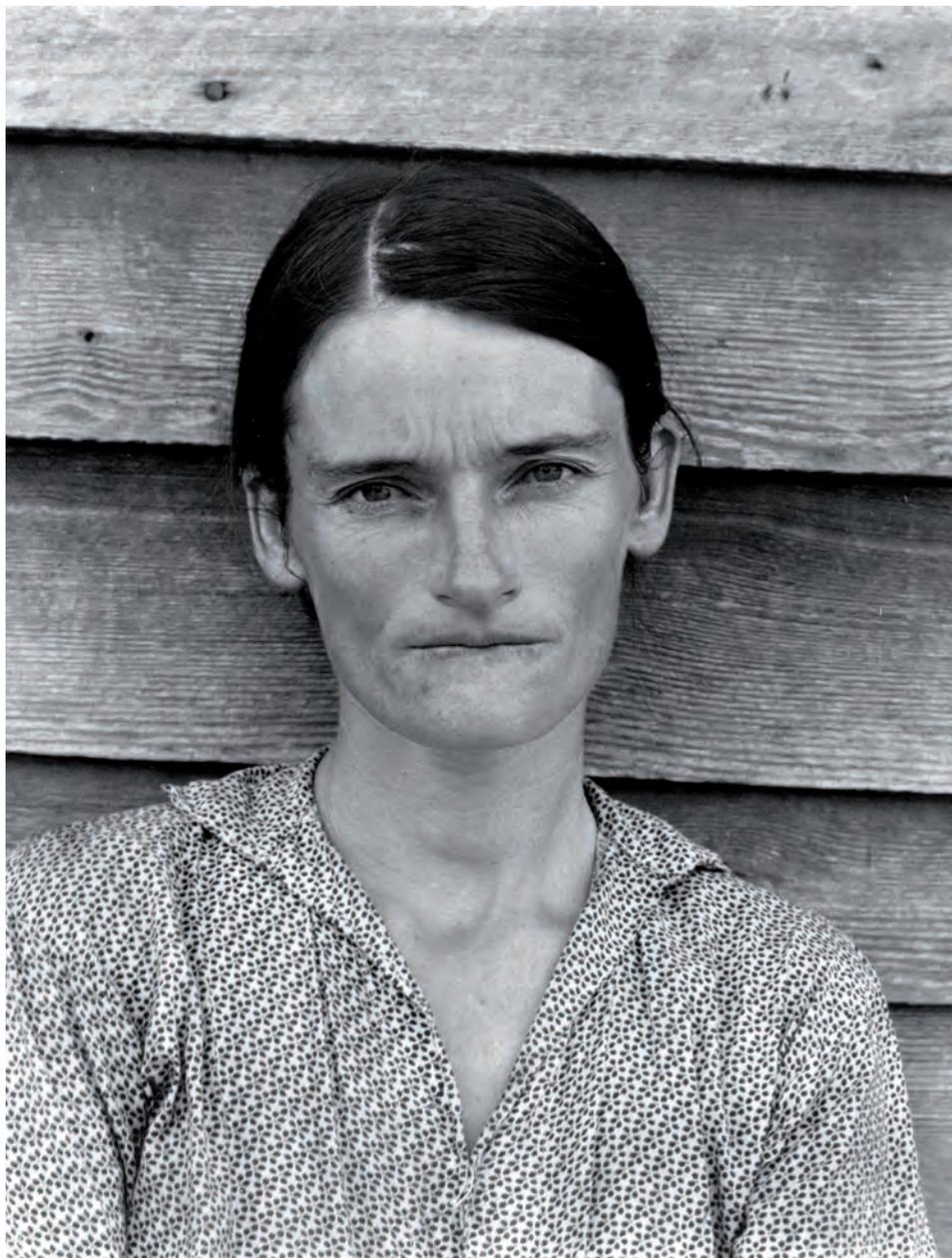


Copia, plagio, apropiación, cita o parodia son, posiblemente, algunos de los conceptos más relevantes para comprender el panorama del arte contemporáneo. Fernando Castro, reputado crítico de arte y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, aborda, a través del análisis de algunos de estos conceptos y de la tormentosa relación entre original, copia y mercado, una crítica en profundidad de algunos de los gestos más recurrentes del arte reciente.

compulsiones paródicas

FERNANDO CASTRO

Sherrie Levine, After Walker Evans 4, 1981



Es manifiesta, como hemos insistido tantas veces, la ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. Como Thomas Lawson sugirió, en «Última salida: la pintura»¹, buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica. Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*.

Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada². A lo mejor se trata de producir *lecturas escrupulosamente falsas*, de llevar hasta el límite extremo el juego, vale decir, de tomar «en serio» nuestro *arte de la colusión*. Las estéticas desencantadas con el

¹ Cfr. Thomas Lawson: «Última salida: la pintura» en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 153-164.

² Cfr. Judith Butler: «El marxismo y lo meramente cultural» en *New Left Review*, n° 2, Mayo de 2000, Madrid, Akal, p. 110.

vanguardismo, las estrategias «alegóricas» de los años ochenta, desarrollaron, hasta la saciedad, la cita y el reciclaje de las imágenes. Un fenómeno especialmente intenso de aprovechamiento y acaso cancelación de la historia. *Estrategias de rivalidad mimética* que pudieron ser un mero camuflaje del poder que se «obviaba».

Las *refotografías* de Sherrie Levine (siguiendo, entre otros, a Walker Evans), las actualizaciones de Elaine Sturtevant (cuando utiliza material cedido por Warhol para hacer unas *flowers*), las versiones, o mejor remedos, de los cuadros de mujeres de Picasso que hace Mike Bidlo, revelan una *sintomatología duchampiana*, al mismo tiempo que establecen, con enorme lucidez, el *Zeitgeist* post-estructuralista. La idea de Barthes de la cultura como un palimpsesto infinito, las meditaciones foucaultianas sobre la muerte del autor o la diseminación nomadológica tematizada por Deleuze y Guattari planean junto a una aguda certeza de que el destino o, en términos de Baudrillard, la estrategia fatal implica la proliferación de los simulacros. La cultura de la «apropiación» no ha producido, como piensan algunos intérpretes, un cuestionamiento de la *firma*, antes al contrario, esta ha multiplicado su fuerza y respeto *notarial*. Thomas Crow habló del grado preciso de originalidad residual requerido para poner en acción, con toda su eficiencia, la economía del arte. En cierta medida, los críticos ingeniosos encontraron el tipo de manipulación de signos que les *convenía*, los trucos y parodias que daban juego para la «interpretosis».

El artista actual está condenado a copiarse a sí mismo o bien a *reprogramar obras existentes*. Entre los ejemplos que Nicolas Bourriaud da de *post-producción* en el arte contemporáneo se encuentran el vídeo *Fresh Acconci* (1995) de Mike Kelley y Paul McCarthy en el que hacen que actores profesionales interpreten las performances de Vito Acconci; *One revolution per minute* (1996) de Rirkrit Tiravanija, en donde incorpora piezas de Oliver Mosset, Allan McCollum y Ken Lum; el film de Gordon Matta-Clark, *Conical intersect*, que proyecta Pierre Huyghe en los mismos lugares de su rodaje, o las instalaciones de Jorge Pardo en las que manipula piezas de Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Isamu Noguchi³. Se utiliza lo dado en una estrategia semejante a la del *sampler*: el artista es un *remixador*. Hay que darle un valor positivo al *remake* sin, por ello, caer en el *alejandrismo cool*.

Somos, no cabe duda, los herederos glaciales de un relativismo de los valores, podríamos convertir en divisa *museal* aquella observación de Braco Dimitrijevic de que, vista desde la luna, la distancia entre el Louvre y el Zoo es escasa. Este artista acentuó la fricción entre lo aurático y lo banal en la serie *Triptychos Post Historicus*, donde combinaba una obra maestra, un objeto corriente y una verdura o pieza de fruta. El *literalismo formal* era, ciertamente, la manifestación de la honda fascinación o, acaso, del hechizo del Museo sobre el imaginario contemporáneo. El citacionismo, la complicidad, el ludismo cultural funcionan como algo más que un escamoteo, son una forma de encriptamiento ante lo que llamaré, de forma imprecisa, «falta de magia». Asistimos, en todos los sentidos, al triunfo de la fantasmagoría⁴.

Si Cheryl Bernstein elogiaba, en su ensayo «Fake as more»⁵ escrito a principios de los años setenta, las réplicas que Hank Herron había realizado de obras de Frank Stella, Nick Stove, con mayor sagacidad aún, renunció, tras una complicada trifulca con Rose-



Mike Bidlo, Not Picasso (Dora Maar Sitting, 1939), 1987

lee Goldberg, a su práctica instaladora y performativa para realizar un erudito estudio sobre Orson Welles que podemos tomar como una metacrítica de una época de un manierismo inquietante. No se trataba de acabar con la máxima, proferida precisamente por Stella, de «lo que ves es lo que ves», enredándose en una mezcla de revelación del fetichismo y situacionismo descafeinado, sino de radicalizar los trucos, entregarse, con lucidez, al ilusionismo: Stove citaba, sin oscurantismos, *Ffor Fake*, el retrato del artista como prestidigitador de Orson Welles. Al introducirse en el fingimiento como forma de vida aparece la nostalgia del mundo de la magia. «Soy un charlatán –afirma Welles en su memorable film–. Solía ser un mago y aún trabajo en ello». Pero no debemos dejarnos engañar tan fácilmente, incluso el mago *deconstructor*, Houdini el maestro de la fuga, es un actor que interpreta el papel de un mago.

En «Palimpsest», un ensayo aún no traducido de Marcia Tucker, se puede encontrar una sorprendente comparación entre el magistral director de *Citizen Kane* y el que ella llama «el perverso Abellaneda (sic)». Es significativo que en la compilación *Art After Modernism: Rethinking Representation*, realizada por Brian Wallis y publicada por el New Museum que en ese momento dirigía precisamente Tucker, el primero de los textos con el que nos enfrentamos sea «Pierre Menard, autor del Quijote» de Jorge Luis Borges⁶. En ese fascinante «relato» se expone el raro caso de un escritor que trescientos años

3 Cfr. Nicolas Bourriaud: *Post-producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 9.

4 «La fantasmagoría no solo es el arte de hacer hablar al fantasma. Por la compleja relación que establece entre la ilusión y la realidad, entre el deseo de ver o de saber y las lagunas de un universo narrativo, cuyas perspectivas contradictorias se sobreponen sin ajustarse, en que las identificaciones tranquilizadoras nos eluden, la fantasmagoría toca las raíces mismas del fantasma. Expresa su evanescencia y el descentramiento, frustrando la mirada en el momento mismo en que la fantasmagoría la llenaba, y constituye así el medio por excelencia de ese vaivén alrededor de los límites, de esa confusión de las pistas y los puntos de apoyo que lleva al lector a afrontar su propia verdad en forma de enigma que no debe tener respuesta» (Max Milner: *La fantasmagoría*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 205-206).

5 Cheryl Bernstein es un personaje «ficticio» que aparece como una joven crítica de Nueva York, que, según la presentan en Gregory Battcock *Idea Art* (Nueva York, 1973) habría estudiado en la universidad de Hofstra y conseguido el doctorado en Hunter. Cfr. Thomas Crow: «El retorno de Hank Herron» en Anna María Guasch (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, pp. 105-115.

6 El texto «Pierre Menard, autor del Quijote», de Borges está, como indico, recogido en Brice Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 3-10.

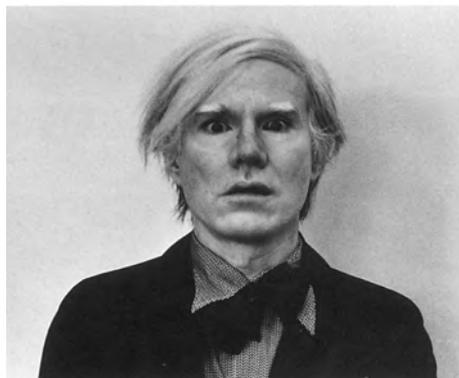
después de Cervantes intentó producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra, línea por línea con las de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Quijote* y un fragmento del capítulo veintidós. «Menard (acaso sin quererlo) —escribe Borges— ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas».

Resulta que el plagiarlo tiene un carácter amoroso y fiel, no es el iconoclasta ni el resentido, sino alguien que intenta ajustar, como buenamente puede, la «angustia de las influencias». Con todo, cuesta aceptar que, como dice Rodrigo Fresán, «los plagiarios plagian por amor al arte y solo desean que sus productos sean entendidos como invenciones»⁷. El copión suele ser el vanidoso, ese mediocre que intenta ocultar la fuente de la que no solamente ha bebido sino que, con maldad inexplicable, ha dinamitado. El plagio es también vírico, prolifera por doquier, no parece tener vacuna conocida. Basta haber conseguido unos pocos aplausos y unas palmaditas en la espalda haciendo el «mono» para que resulte imposible retornar a otra cosa que no sea el truco y la disimulación.

Cuando Costa y Mendíbil hablan del «plagio creativo» están refiriéndose a todas las formas de *collage expandido*, desde el *scratch* al *sampleado*, la emergencia del artista como un *post-productor*, un sofisticado *re-mixador*. Podríamos hacer una completa apología del traidor-traductor, de los que convierten las versiones en diversiones, de aquellos que entregados al reciclaje no terminan por quedar atrapados en lo que llamaríamos un «imaginario del microondas». John Oswald tiene toda la razón del mundo cuando señala que un disco puede ser tocado como una tabla de lavar⁸. No otra cosa quería decir Duchamp al animar a usar un Rembrandt como una tabla para planchar. Somos los herederos del *ready-made-ayudado* aunque en vez de «pasar a la acción» lo hayamos metido todo en urnas y estemos preocupados manteniendo

Duane Michals, Andy Warhol, 1972.
Cortesía del artista y de la galería Max Estrella

ANDY WARHOL



la temperatura constante. Si ahora aceptamos que el plagio es cultura también habíamos guardado silencio, por si las moscas, ante la manifestación de Bergamín de que lo que no es tradición es plagio.

La fotografía, desde Walter Benjamin hasta José Luis Brea, pasando por Roland Barthes, ha sido el campo que más juego ha dado a las relaciones especulares entre el original y la copia. La estrategia de *refotografiar* no impone lo anecdótico ni introduce lo «narrativo» filmico, sino que, de nuevo, produce una singular *veladura*: las imágenes detenidas mantienen la vibración, la secuencia produce ese espacio fronterizo abstracto-figurativo. Hay una desintegración del signo, un cuestionamiento de la estética secular de la representación que remite a la certeza de que la *descripción*, entendida en la situación contemporánea, supone copiar lo que ya está copiado⁹, una travesía entre los simulacros y la vertiginosa expansión de una cartografía fotográfica del mundo, en ese impulso a «captar el momento». Sabemos que la fotografía *produce lo real*, creando unas condiciones fabulosas de visión¹⁰, pero también vela, en su enfoque, aspectos del mundo.

La imagen fotográfica (una suerte de pantalla) tiene una relación explícita con el deseo y la memoria, pero también con aquello que no se quiere ver, con un inconsciente colectivo o con la *parte maldita*, con el reverso de aquella realidad que habitamos. Craig Owens señaló que la posmodernidad fue un debate, en muchos sentidos, sobre la *fotografía*¹¹. En la obra de Cindy Sherman no hay yo sino ficciones del yo¹². Esta creadora no desliga únicamente su obra del objeto como efecto conceptual sino que parece que llegara, indirectamente, a lo que Lacan llamara *l'Un-en-plus*, el uno que se agrega a sí mismo en la serie, el punto directo de la subjetivación del orden anónimo que regula las relaciones entre los sujetos «reales». Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto) borramiento. Queda, en último término, la fotografía como *aphanisis*¹³. En términos

7 Rodrigo Fresán: «Apuntes para una teoría del espejo negro» en *Plagiarismos*, Madrid, La Casa Encendida, 2005, p. 21.

8 Cfr. John Oswald: «Mejorando El Original» en *Plagiarismos*, cit., p. 32.

9 «Describir [*dépeindre*] es [...] remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente. Así, el realismo no consiste en copiar lo real sino en copiar una copia (pintada) [...] Por obra de una mimesis secundaria (el realismo) copia de lo que ya está copiado» (Roland Barthes: *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980, p. 46).

10 «La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distanciada y crítica que sea, de imágenes preexistentes. A través de la reactualización del modelo de la reproducción, como norma histórica de una descripción llamada "realista", la cuestión de lo "real" es lo que se ha actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira» (Jean-Francois Chevrier: «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica» en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Llibres de Recerca, MACBA, 1997, p. 211).

11 «El discurso en el mundo del arte se identificó con lo *fotográfico*. [...] me refiero a la noción de lo *fotográfico* en tanto que opuesto a la fotografía *per se*, a la teorización de lo *fotográfico* en términos de sus múltiples copias: ningún rastro de originalidad en el original, a la vez la "muerte del autor", la mecanización de la producción de la imagen» (Craig Owens entrevistado por Anders Stephanson: «Interview with Craig Owens» en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 300).

12 «[...] la ficción que Sherman revela es la ficción del yo. [...] Todas las fotografías de Sherman son autorretratos donde aparece disfrazada representando un drama cuyos detalles no se revelan. Esta ambigüedad de la narración es análoga a la ambigüedad del yo, que es tanto actor de la narración cuanto su creador» (Douglas Crimp: «La actividad fotográfica de la posmodernidad» en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 160).

13 «Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más "superficiales" de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias—no me es nunca posible asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphanisis* del sujeto:

más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. «*Descentramiento* designa así primero la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria—la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo “real” o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el “rostro verdadero” tras ella»¹⁴.

El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. No hay una *verdadera Sherman*¹⁵. Lo cierto es que podemos considerar a Cindy Sherman como el caso *decisivo* del arte postmoderno¹⁶. Sus fotografías materializan la *mascarada*. En términos de Joan Riviere, la feminidad debe definirse como una mascarada, esto es, como una máscara que esconde una no-identidad, un bolsillo vacío, otra forma de nombrar lo vaginal¹⁷.

A lo mejor resulta, después de tanto juego de máscaras, que no hay nada nuevo que fotografiar¹⁸.

La singularidad, el carácter y, por añadidura, la obra de arte han terminado por ser suplantados (decorosa manera para describir un gesto que, propiamente, arroja al basurreo) por la dinámica de lo espectacular-integrado y, por supuesto, por todas las modas y tarareos pseudo-intelectuales, desde una deconstrucción que termina por convertirse en teología de lo negativo hasta las vulgatas psicoanalíticas o para-estructurales que valen, como no podría ser de otro modo, para una cosa y para su opuesta. Los autorretratos de Duane Michals titulados *¿Quién es Cindy Sherman?* pueden ser entendidos como uno de los sarcasmos más eficaces sobre los topicazos del arte contemporáneo: ataviado con una grotesca peluca rubia compone una serie de poses paródicas a las que añade unos textos en los que dismantela la jerga (lastimosamente fosilizada) de la crítica. Palabrejas como escatológico, sublimatorio, efecto brechtiano, des-corroborante o subterfugio

fálico, subrayan una situación clínica de «interpretosis», lo que implica estar irremediablemente instalados entre la complicidad y el malentendido. Desde sus fantásticos retratos (Warhol agitando la cabeza hasta que sus rasgos desaparecen, Balthus reflejado elegantemente en un espejo, Duchamp tras una ventana como si estuviera «en exposición», Pasolini en un callejón sentado junto a unos embalajes, Magritte dominado por un sombrero que cobra vida y crece extrañamente) hasta sus ya clásicas *secuencias*, Duane Michals permanece fiel a sus mitos y obsesiones,

trabajando con el pequeño formato para reivindicar lo íntimo y apasionado y, sobre todo, resistirse, en nuestros días, al gigantismo de tanta imagen que revela, únicamente, su vacuidad. Este artista radicaliza la dimensión de la «lectura» a partir, evidentemente, del placer de la escritura que, en su caso, llega hasta lo caligráfico.

Los textos intensifican la dimensión poética de las fotografías en las que hay una suerte de permanente *mise en abyme*, ya sea el pensar sobre el pensamiento que se lee en un libro, los prodigiosos juegos especulares¹⁹, el gesto doble de volver la cabeza para contemplar al sujeto con el que acaba de cruzarse o esa magistral historia en la que las cosas son raras: un juego de escalas y detalles que establecen un ple-gamiento de unas imágenes sobre otras, algo semejante a lo que hiciera Borges en el campo literario. «Los procesos de mi conciencia—declaró Michals—son el material de mis fotografías». Algunas de las figuras oníricas de este creador remiten a los deseos extremos, ya sea en el erotismo, en la tierna y trágica historia del abuelo que muere y el niño que le despiden en la ventana o en ese mensaje (acaso llegado de más allá del cerco hermético) que deja completamente abatida a una mujer desnuda. Todos los símbolos hablan de una temporalidad poética en la que la finitud no implica una entrega al patetismo o a la mórbida melancolía. Las *micro-narraciones* de Michals, en las que el sentido queda abierto para activar una deriva en el que contempla, seducen y atrapan como un laberinto manierista: una historia de un hombre contando una historia de un hombre contando una historia. Sin embargo, estos nudos extraordinarios consiguen escapar del «conceptualismo» y sus tautologías, del efectismo circundante, de la ortodoxia del trauma, para proponernos, como señalara Foucault, «nuevas maneras de ver». Michals declaró, en una entrevista, que utiliza a menudo la palabra «auténtico» porque «es importante ser auténticos en un mundo lleno de impostores, de gente que posa. Hay un montón de gente que no tiene un valor profundo».

Duane Michals, Magritte (Coming and Going), 1965. Cortesía del artista y de la galería Max Estrella



el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la peor y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi “imagen de mí mismo”)» (Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 1999, p. 197).

14 Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, cit., p. 161.

15 «No está la “verdadera” Sherman pero entonces tampoco hay un “verdadero” espectador: de hecho, Cindy Sherman desea que el espectador sea “engullido”, “casi aspirado” por sus fotografías, que crea reconocer en determinada postura de un *Film Still* una escena de cine célebre, mientras que, tal como confiesa la propia Cindy Sherman, dicha escena no existe. Esto significa que a través de los estereotipos, el espectador se convence de que una copia es una copia... es el original y que un lugar común transmitido por la imaginación de masas se convierte en acontecimiento para su mirada, su emoción y su subjetividad» (Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 227).

16 «The work of American artist Cindy Sherman, with its acute invocation of iconic mannerisms from cinematic stills, fashion photography, pornography and painting, is in many respects the primer exemplar of postmodern art photography» (Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 192).

17 Craig Owens discute esta teoría en «Posar», en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, cit., pp. 208-211.

18 «La fotografía artística posmoderna, por ejemplo la producida por Sherman, es conocida por su obsesiva reflexión sobre sí misma, por su parasitaria autorreproducción en forma de citas selectivas de la propia historia pictórica de la fotografía. Según críticos como Paul Virilio, “el fotógrafo, dominado por la indiferencia, no parece capaz ya de encontrar algo nuevo para fotografiar”» (Geoffrey Batche, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 215).

19 «La photographie est bien entendue, par excellence, un art du double. Or, précisément, cette fonction de duplication de la réalité ne satisfait pas Duane Michals, il l’a répété cent fois: “L’important n’est pas l’apparence des choses, mais leur nature philosophique”» (Renaud Camus: «L’ombre d’un double» en *Duane Michals*, Paris, Nathan, 1997).