



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Untitled (After Edward Weston), crítica al esencialismo de la imagen
a partir de la dislocación del concepto de origen

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ALINE CHAPA CANO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRA. LILIANA QUINTERO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., AGOSTO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

[Sherrie Levine] es nuestro Mallarmé en la época de Google

David Joselit

Agradecimientos

El presente ensayo académico es el resultado del apoyo recibido por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que brindó todos los recursos, instalaciones y facilidades, tanto de acceso a académicos y tutores de calidad mundial, como financieros, que permitieron concentrar los esfuerzos para la realización de esta investigación. Es mi deseo expresar mi más grande agradecimiento a esta Universidad, así como el orgullo que representa para mí convertirme en egresada de la misma.

Del mismo modo deseo agradecer a mis tutoras, la Dra. Deborah Dorotinsky, la Dra. Elia Espinosa y la Mtra. Liliana Quintero por su asesoría, su paciencia y su ayuda. Sus enseñanzas han sido de gran relevancia en mi formación profesional.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	9
<i>Untitled (After Edward Weston)</i> , crítica al esencialismo de la imagen a partir de la dislocación del concepto de origen	13
Nociones básicas: el esencialismo en la obra de arte	13
Apropiacionismo y exposición <i>Pictures</i>	14
Distinción entre una imagen y una <i>picture</i>	24
Las <i>Pictures</i> de Sherrie Levine	29
Edward Weston y la originalidad	36
Anacronismo y la Nueva Historia del Arte	45
La mirada de Levine	50
¿Por qué Weston?	56
El término nuevo de la ecuación: el espectador	63
Conclusiones	67
Bibliografía	71

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Sherrie Levine, <i>Untitled(After Edward Weston)</i>	10
Sherrie Levine, <i>Sons and Lovers</i>	25
Exposición <i>Pictures</i> , vista general del montaje	25
George Tice, póster anunciando la exposición retrospectiva de Edward Weston que incluye <i>Six Nudes of Neil</i>	37
Edward Weston, <i>Neil Nude</i>	40
Edward Weston, <i>Neil Nude</i>	42
<i>Antínoo Capitolino</i>	42

Introducción

Las imágenes son entes proteicos, versátiles, maleables. Pueden hacerse y deshacerse, interpretarse y reinterpretarse al infinito. Desde que el arte comienza a buscar para sí su propio fundamento, es decir, a partir de la modernidad¹, se abrazó la idea de que el contexto, el autor, el objeto de representación y el medio son cuestiones que se toman por definitorias de las interpretaciones posibles de las obras y, sobre todo, de su validez. Asimismo, a las imágenes mismas se les considera como inmutables en su esencia visual, es decir, como poseedoras de un sustrato estable y puro. Así pensadas, las imágenes *en sí mismas* se perciben como un momento anterior (ontológica y temporalmente) a la interpretación y reflexión alrededor de las mismas. Bajo esta perspectiva, lo que se predica de la imagen y lo que se haga con ella no altera sustancialmente su esencia; por el contrario, ésta se presume *original* y estable y es la tarea del historiador del arte alcanzarla de la manera más objetiva posible. Pero ¿qué sucede si se socavan estos fundamentos básicos, estáticos, *ontológicos*, inmutables de la estética? Para posicionarme ante este problema, analizaré la serie fotográfica de 1981 *Untitled (After Edward Weston)* de la artista norteamericana Sherrie Levine:

¹ En este caso me refiero a la modernidad desde el punto de vista histórico y artístico no a lo filosóficamente se considera tal, es decir, a partir del Renacimiento y no a partir de la Ilustración. Más adelante me referiré al modernismo, época artísticamente rica a inicios del s. XX.



Sherrie Levine, *Untitled (After Edward Weston)*, Refotografía e impresión a color, 1981

Esta es una de las múltiples obras en donde, más que una técnica, Levine desarrolla una estrategia conceptual a la cual se le ha denominado *apropiación* y generalmente se atribuye a artistas de la llamada *Generación Pictures*, es decir, aquéllos que fueron marcados por la exposición *Pictures* de 1977 y con la cual se comienzan a validar este tipo de prácticas cuestionadoras de la imagen y la representación².

² A pesar de que la exposición *Pictures* sólo incluyó a Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith y Jack Goldstein; la llamada *Generación Pictures* incluye a más de 20 artistas, entre los que destacan Barbara Krüger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Paul McMahon, Matt Mullican, Richard Prince, James Welling, Cindy Sherman, entre otros. Más aún, es recurrente la confusión sobre los artistas participantes en aquella exposición, pues a menudo se cree que Cindy Sherman presentó sus primeras fotografías allí, lo cual es falso. Cf. Douglas Elkund, *The Pictures Generation, 1974-1984*. (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2009), *passim*.

La serie fotográfica de Levine consistió en refotografiar, una tras otra, las imágenes que aparecen en un póster publicitario anunciando una edición especial de las fotos de Edward Weston (1886-1958), el afamado fotógrafo norteamericano, y su exhibición en una galería de Nueva York, para posteriormente imprimirlas, retitularlas y presentarlas como propias. La diferencia visual entre las fotos de Levine y las atribuidas a Weston es nula. ¿Cuál es, entonces, el sentido de la refotografía? ¿se trata de una mera reprografía? ¿en qué sentido cabría hablar de una nueva imagen? ¿dónde la radica la diferencia? ¿sería una diferencia de tipo ontológico, temporal, interpretativa? Más aún, ¿por qué Levine eligió precisamente a este fotógrafo y a esta serie en concreto para sus refotografías?

Yo sostengo que la estrategia apropiacionista de Sherrie Levine pone sobre la mesa una serie de cuestionamientos sobre la ideología hegemónica esencialista detrás de la Historia del arte, del carácter de las imágenes y de la visualidad misma. Es por ello que ha despertado numerosas investigaciones durante décadas desde diferentes puntos de vista, muchos de los cuales discutiré en este ensayo. Concretamente, problematizaré el tipo de imagen que la artista crea, afirmando que las imágenes de Levine son *pictures*, es decir, entes comunicativos y ambiguos que incorporan elementos diversos y divergentes, y que como tales, manifiestan a la vez que posibilitan relaciones con el mundo, haciendo crítica de la idealización mimética y de la noción de pureza artística, y trazando una ruta hacia una interpretación anacrónica de las mismas. Como consecuencia de lo anterior, sus *pictures* no son entes acabados, sino que existen de manera precaria; carecen de eso que sólo hasta épocas más recientes se comenzó a tomar en consideración de manera formal y crítica: el espectador. Asimismo, si las imágenes no sólo consisten en lo que se ve, sino también en la mirada a través de la cual se ve, y los conceptos y afecciones implícitos en ellas, entonces

es posible que Levine también se estuviera apropiando y/o problematizando las nociones de Weston sobre la fotografía como medio.

***Untitled (After Edward Weston)*, crítica al esencialismo de la imagen a partir de la dislocación del concepto de origen**

Nociones básicas: el esencialismo de la obra de arte

La apuesta por definir a la obra de arte es equivalente a describir la Historia del Arte en su totalidad y los criterios bajo los cuales un objeto artístico se concibe como tal. Evidentemente esos criterios han mutado y se han ponderado como estructuras de poder que se ejercen como una camisa de fuerza que los artistas han criticado desde diferentes perspectivas.

El término “imagen” generalmente denota un concepto que refiere a un significante estable que soporta una descripción coherente y consistente. Y cuando a la imagen se le agrega la artisticidad, se pretende que ésta siga siendo discernible por categorías esencialistas, como si realmente existiera algo común, una noción universal fija que subordine a todas las imágenes que se pretendan artísticas y que las distinga de *otras* no-artísticas.

Las categorías esencialistas a las que me referiré a lo largo de este ensayo son las de la unidad y completud de la imagen artística, su objetividad pasiva contrapuesta a la actividad del creador y la originalidad entendida como anterioridad temporal. Es mi objetivo repensar estas construcciones ontológicas (y dicotómicas³) de la obra de arte haciendo crítica para liberar a las imágenes de *Untitled (After Edward Weston)* de Sherrie Levine y

³ La unidad de la obra frente a la multiplicidad de interpretaciones, la subjetividad del historiador frente a la objetividad de la obra, la pasividad de la obra frente a la actividad del artista, la autenticidad de la imagen original frente a la inautenticidad de la copia. En todos los casos, la ideología ha decretado que sea uno sólo de los polos el que tenga validez estética en detrimento del otro.

permitir que su inclusión en la Historia del Arte, sobre una base más abierta y dinámica, en donde la *apropiación* se considere como una forma válida de hacer arte desde la fragmentación, es decir, sin pretensiones universalizantes.

Apropiacionismo y exposición *Pictures*

Cuando un interesado en el arte se acerca a conceptos como el de *apropiación*, inmediatamente se le remite a una tradición inaugurada por Duchamp con su representación de la Mona Lisa (L.H.O.O.Q) y sus *ready-made*, pasando por los dadaístas y surrealistas y sus *objet trouvé*, y desarrollada posteriormente de manera prolija por artistas como Warhol con sus serigrafías donde cita imágenes emblemáticas de la cultura, o como Rauschenberg con sus *combines*. En efecto, aunque estas piezas se realizaran antes de que existiera el término “apropiación”, estos artistas hoy consagrados tomaron elementos de la vida cotidiana y *les dieron la vuelta*, literal y/o metafóricamente para convertirlos en una obra de arte y eso comúnmente les ganó el epíteto *a posteriori* de apropiacionistas. Cientos de artistas han adoptado estrategias similares y lo siguen haciendo, y a todos ellos, masivamente, se les agrupa en la misma tradición. Podría decirse entonces que, así planteado, el apropiacionismo ha existido siempre, desde las copias romanas hasta Jeff Koons, ya que las más tempranas obras que hoy la Historia del Arte considera artísticas han sido susceptibles de utilización, copia, cita, modelo, etc. incluso en su misma época. De no ser por las innumerables copias, por ejemplo, no podríamos tener conocimiento de la obra de un escultor tan importante como Praxíteles, puesto que de él sólo quedan las memorias de Plinio y las piezas escultóricas a las que dio pie.

En este apartado, mi intención es hacer un recuento breve de cómo surgió la *Generación Pictures* para, de ese modo, poder argumentar acerca de si el trabajo de Sherrie Levine es el resultado, o continuación de una tradición ya existente, o si más bien estaría desmarcándose de ella críticamente, utilizando una *técnica* de alguna manera similar, pero con intenciones conceptuales completamente distintas.

La exposición *Pictures* en el Artists' Space de Nueva York sería determinante en cuanto a su crítica a la representación a través del apropiacionismo en términos de "cita" a otros artistas. Fue organizada por Douglas Crimp y su curaduría estaba soportada por un texto teórico que marcaría un hito en la crítica a la representación moderna⁴. Son varios los factores que influyeron en la concreción de dicha exposición. El primero de ellos fue la presencia del arte conceptual a finales de los 60s y principios de los 70s en Estados Unidos, que artistas como Lawrence Wiener, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, entre otros, trabajaron y que tuvo como eje una marcada desmaterialización de la obra de arte en pos de la idea, puesto que el significado de la obra se desplazó de lo visual hacia lo conceptual. Esta generación es inmediatamente anterior a la de *Pictures* e influyó en ella a través de John Baldessari, quien trabajó como profesor de arte en el California Institute of Arts (CalArts) de 1970 a 1988⁵. Baldessari revisa y explora el concepto de arte y transmite

⁴ Hay dos versiones muy diferentes de este texto, sin embargo. La primera apareció en el pequeño catálogo de la exposición. Cf. Douglas Crimp, *Pictures: An Exhibition of the Work of Troy Bauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith*, Artists' Space, <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures/> (consultada el 25/04/2013). La segunda versión es posterior y apareció en la revista *October*; se puede consultar en español con el título de "Imágenes" en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid, Akal, 2001), pp 175-187.

⁵ Cf. David Ng, "CalArt names new art studiobuilding after John Baldessari"

a sus alumnos una serie de cuestionamientos a través de una nueva pedagogía que él propuso, en donde, por principio, negó la “enseñanza” del arte: el arte no es susceptible de ser enseñado, es más bien una cuestión de vivencia. Lo que le transmitió a sus “alumnos” fue, en cambio, una manera de relacionarse con las imágenes. Su “clase” se llamaba *Post-studio art*, y en ella reivindicaba el valor de las reproducciones argumentando que no es necesario ver las obras mismas para aprender de ellas⁶. En el uso de las reproducciones estaba implícita la idea de que nuestra comprensión del arte está determinada en gran medida por los medios a través de los cuales llega a nuestros ojos⁷. Al respecto de esto, Susan Buck-Morss realiza la siguiente reflexión:

En todo caso, la Historia del arte como disciplina universitaria ha dependido de la tecnología del “proyector de filminas” desde principios del siglo XX, mostrando las imágenes de obras maestras proyectadas desde esos pequeños cuadrados de película enmarcada, llamados “diapositivas”, que facilitaron el desplazamiento del arte al ámbito educativo desde el museo, hogar tradicional de la obra de arte. Ahora, en el momento en que se digitalizan las colecciones de arte, nos damos cuenta de hasta qué punto había sido mediatizada la Historia del arte por la imagen fotográfica, permitiendo al arte ser mostrado como sucesión de imágenes. Las diapositivas hacen cosas extrañas al arte original: destruyen el sentido de la presencia material, claro⁸.

Así, los artistas se implicaban con el arte anterior a ellos sin viajar. Los museos nacionales llevaron las obras a las capitales urbanas y se hicieron accesibles a todos, no sólo a la aristocracia. El ideal del *Grand Tour* pereció ante la proliferación de imágenes, tanto

<http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-calarts-john-baldessari-20131127,0,7368564.story#axzz2n6inecHh>, Los Angeles Times, Noviembre 29 de 2013 (consultada el 08/Dic/2013)

⁶ Sherrie Levine, aunque no estudió en CalArts, comenta que también su acercamiento al mundo del arte no fue desde el “mainstream”, sino a través de revistas y libros. Cf. Jeanne Siegel. “After Sherrie Levine” entrevista con Sherrie Levine, <http://artnotart.com/sherrielevine/arts.su.85.html>, *Arts Magazine* (consultada el 28/03/2013).

⁷ Toda esta historia sobre el CalArts está detallada en Douglas Elkund. *Op.Cit.*, pp. 23 y ss.

⁸ Susan Buck-Morss. “Estudios Visuales e Imaginación Global” en *Estudios Visuales, la Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización*, José Luis Brea (ed.), (Madrid, Akal, 2005), p. 149

artísticas como no artísticas que colman el espacio cultural y estructuran nuestros deseos y experiencias. La cultura es inseparable del modo de representar: es un hecho que la imagen altera la experiencia humana.

Los artistas del CalArts discípulos de Baldessari⁹, así como todos aquéllos que formarían la *Generación Pictures*, se dieron cuenta que no se podía seguir por el camino de la desmaterialización de la obra, debido al hecho de que las imágenes formaban gran parte del imaginario de su época y conformaban sus identidades. Las imágenes están compuestas por las concepciones y expectativas previas de cada uno, lo cual hacía posible también una relación con lo social, por ejemplo. Esta generación creció con la televisión y presenció ahí la desintegración de las certezas de la sociedad americana, la guerra de Vietnam, el *Watergate*¹⁰, el nacimiento de movimientos sociales como el feminismo de la primera ola y la resistencia al apartheid; se sabe que Levine incluso realiza activismo político contra la guerra de Vietnam. Estos artistas postulan que experimentamos la realidad a través de las imágenes que hacemos de ella. Las imágenes estructuran y construyen nuestra percepción propia y de la realidad: no es al revés. Nuestra propia identidad es maleada por los medios, pero como premio de consolación, “la cultura le pertenece a todos”¹¹. ¿Qué hacer con estas imágenes conformadoras de su realidad? La respuesta parecía simple: apropiárselas y resignificarlas. Es así como Matt Mullican describió la estrategia apropiacionista del citacionismo: “La cita es el disfraz más eficiente y quizá el más extremo. Más aún, citar ofrece una de las grandes ventajas del disfraz: licencia para expresarse a sí mismo en

⁹ Concretamente McMahan, Mullican, Goldstein y Salle.

¹⁰ Cf. Douglas Elkund, *Op. Cit.*, p. 85.

¹¹ Conocida frase atribuida a Jack Goldstein. *Ibid*, p. 143.

términos que de otro modo resultarían imposibles”¹².

La conexión entre Sherrie Levine y el CalArts se dio cuando hizo amistad con Salle, Welling, McMahon y Mullican. También resulta de gran relevancia que en 1971-1972, Stephen Kaltenbach, artista conceptual californiano ya consagrado, impartió un seminario en Madison al que Levine asistió y de quien tomó la idea de no hacerse un cuerpo de obra basado en la maestría de un solo medio, sino pensar en qué estaba realmente interesada como artista y a partir de ahí encontrar el mejor medio para explorarlo¹³. De este modo comienzan sus exploraciones en el campo de la fotografía¹⁴ en donde, por principio, rechaza la idea de algo así como un origen de la imagen. Las apropiaciones hechas con fotos de fotógrafos renombrados como Walker Evans o Edward Weston trajeron consigo una gran cantidad de discusiones en torno a nociones sobre lo fotográfico¹⁵, una cuestión que ya se debatía en los 70s, pero que con Levine se convirtió en polémica¹⁶, que consistía en considerar a la fotografía como objeto teórico y no estético, histórico o técnico¹⁷ y que,

¹² “The quotation is disguise at its most efficient and perhaps at its most extreme. Quotation, moreover, offers one of the great advantages of disguise: license to express oneself in terms otherwise impossible.” *Ibid*, p. 52.

¹³ Cf. Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2012), pp. 26-27.

¹⁴ Singerman refiere que Levine estudiaba gráfica en Madison. *Ibidem*.

¹⁵ El problema de lo fotográfico entraña cuestionamientos acerca del “acto fotográfico”, es decir, el momento de la toma; la “acción fotográfica”, o sea, el hecho de concebir, realizar y comunicar una foto; lo “metafotográfico”, que es todo lo que se dice o se hace alrededor de una foto durante su concepción, realización, comunicación y recepción. Cf. François Soulages, *Estética de la Fotografía*, (Buenos Aires: La Marca, 2005), p. 18 y s. En cualquier caso, la cuestión de lo fotográfico es más bien de tipo filosófico.

¹⁶ Singerman diría que esta es la diferencia con otros autores como Sturtevant (quien realizó réplicas de Duchamps y Warhols en tamaño real), Pettibone (quien se apropió de Duchamps en miniaturas) o Herron (quien recreó la obra completa de Frank Stella), pues todos ellos, en efecto, sí buscaban anularse como origen de sus obras, pero eran todos pintores. Cf. *Ibid*, pp. 58-60.

¹⁷ Cf. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, (Barcelona, Gustavo Gilli, 2002), p. 14 y ss. La autora argumenta que la fotografía se convierte en objeto teórico cuando se la esencializa, es decir, cuando se da una definición a partir de la cual se le aborda

para el caso de Levine, era indispensable abordar dado que era la base de su propuesta de relajar los conceptos de autor y de obra.

En efecto, el discurso de la copia haciendo crítica de la idea de artista como fuente de la obra a favor del lector o receptor ya existía antes de que Levine realizara sus apropiaciones, pero nunca antes se había llevado a cabo en términos fotográficos para problematizar nociones esencialistas del arte en general y del autor en concreto. A diferencia de Duchamp o de Warhol, quienes con sus apropiaciones aseguraron al tiempo que problematizaron su carácter de artistas-genios, en el caso de Levine lo que se pone sobre la mesa es la noción misma de imagen, artística o no. Al respecto de esto, Craig Owens propone que tal vez la estrategia de Levine no era precisamente la apropiación, sino la expropiación; es decir, tomó obras de otros no para hacerlas suyas propiamente, no para ponerlas de nuevo bajo una autoría privada, sino para reintroducirlas al ámbito público¹⁸. Es en ese espacio público en donde las imágenes despliegan su naturaleza plural y dinámica.

Pero volvamos a la Generación *Pictures*. Las primeras exposiciones de este grupo se hicieron en Project Inc., en Cambridge, Massachussets, fundado por Paul McMahan, quien posteriormente sería asistente de Helen Winer en el Artists' Space, en Nueva York¹⁹. Este

secundariamente. Las tres definiciones más importantes son las de Barthes (la fotografía como prueba), Benjamin (la fotografía como lo reproducible *per se*), o la semiótica (la fotografía como índice).

¹⁸ Cf. Johanna Burton, "Sherrie Levine, Beside Herself" en *Sherrie Levine, Mayhem*, (New Haven, Whitney Museum of American Art, Yale University Press, 2011), p. 32.

¹⁹ Al emigrar a Nueva York, los artistas de CalArts compartieron el espacio del Artists' Space con otro grupo, los Hallways, de Buffalo, más autodidactas. Parte de este grupo eran Charles Clough, Cindy Sherman y Robert Longo. Había diferencias en su educación: los de CalArts eran más

último proyecto galerístico de Winer se fundó en 1973 con la intención de proveer un espacio para que los artistas expusieran su obra fuera del sistema galerístico cerrado y fue paradigmático en ese sentido. No trabajaba bajo un sistema controlado por críticos, curadores o *dealers*, sino que eran los artistas mismos quienes escogían a otros artistas para exponer, y sólo podían hacerlo una sola vez, de tal modo que se les diera oportunidad a otros. Durante el tiempo en que Helen Winer estuvo a cargo (1975-1980), se realizaron importantes exhibiciones, entre las que destaca retrospectivamente *Pictures*²⁰ y que sólo incluyó a Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo y Philip Smith y dejó fuera a artistas importantes como Cindy Sherman, Richard Prince y Matt Mullican por su política de no repetirse como expositores. *Pictures* se inauguró el 24 de septiembre de 1977 y, como ya mencioné, fue Douglas Crimp quien llevó a cabo la curaduría. Posterior a la exposición, Crimp realizó estudios de grado en Teoría del Arte Contemporáneo en la *City University of New York (CUNY)* bajo la tutela de Rosalind Krauss, quien para entonces ya había creado la revista *October*, donde se publicó el segundo texto de la exposición. Crimp introdujo a Krauss con la *Generación Pictures* y pudieron aplicar la teoría posestructuralista que estudiaron juntos.

Al respecto de los dos textos de Crimp, es importante resaltar que el primero, el cual fungió como catálogo de la exposición de 1977, sitúa a la obra de los artistas apropiacionistas aún dentro de la tradición del modernismo, mientras que en el publicado por *October* en 1979

conceptuales y usaban mucho más la fotografía. Los de Hallways tenían una educación más tradicional y usaban un mayor número de materiales y técnicas. Cf. Douglas Elkund, *Op. Cit.*, p. 80 y ss.

²⁰ Singerman refiere que, en su época, la exposición no atrajo tanto la atención, puesto que sólo hubo pequeñas reseñas en *Arts Magazine*, *Artnews*, *Art in America* y el *Soho Weekly News*, mientras que fue ignorada por revistas con mayor relevancia como *Artforum* y el *Village Voice*. Cf. Howard Singerman, *Op. Cit.*, p. 22.

aparece ya el término “posmodernismo”, caracterizando así a estos artistas que se negaron a usar un medio en específico y usaron video, performance, foto, etc., oponiéndose a la premisa de Fried en “Art and Objecthood”, texto de 1967, para quien el arte sólo tiene sentido dentro de sus parcelas individuales y diferenciadas, y todo lo demás es “teatralidad”²¹. Al oponerse así a la pureza e integridad de un medio particular, para Crimp, las artes adquirieron una renovada vitalidad²². No sólo Crimp discute con esta noción, sino también Rosalind Krauss en su texto “*Sculpture in the Expanded Field*”²³, en donde reclama tácitamente a Fried basarse en una Historia del arte tradicional adherida a un concepto cerrado de medio y lo acusa de historicista²⁴, pues asume que las historias de la pintura y la escultura son continuas y coherentes. El campo expandido que ella propone articula y posiciona ese espacio *entre* las artes, esa “teatralidad”. Fried defiende los límites disciplinarios y profesionales pidiendo que los artistas expulsen de sus obras todo rastro de literalidad de forma análoga a la exigencia de Greenberg de expulsar de la pintura el dominio de la narratividad en pos de una autonomía en “*Towards a New Laocoon*”²⁵, siguiendo la discusión que se vino gestando desde siglos atrás sobre la particularidad de la

²¹ Cf. Michael Fried. “Art and Objecthood” en *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (eds.), (Reino Unido, Blackwell Publishing, 2003), pp. 835-846.

²² Cf. Douglas Crimp, “Imágenes” en *Arte después de la posmodernidad. Nuevos replanteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (ed.), p. 176

²³ Cf. Rosalind Krauss. “Sculpture in the Expanded Field” en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Mass., MIT Press, 1986), p. 277.

²⁴ El historicismo considera a la realidad como el producto de un proceso temporal en el que los hechos no se toman aisladamente, sino que “llegan a ser”, subsumidos siempre bajo una idea de progreso que no admite conceptos fuera de un determinismo cerrado. Esta corriente ha sido duramente criticada a lo largo del siglo XX por filósofos como Nietzsche, Freud, Heidegger, Popper y muchos más.

²⁵ Cf. Clement Greenberg, “Towards a New Laocoon” en *Pollock and After*, Francis Frascina (ed.), (Londres, Routledge, 2000) p. 61 y ss.

poesía y la pintura como medios analizada en el *Laocoonte* de Lessing de 1766²⁶. Así quedaba claro que la demanda implícita de la modernidad es que un medio se declare a sí mismo, sin las convenciones de otro medio²⁷.

Este rescate que hacen Crimp y Krauss de la disolución de las diferencias entre medios fue sumamente influyente para la obra de Levine, la cual a partir de 1979 se ha abordado en mayor medida desde el post-estructuralismo, corriente principal de la revista *October* en donde fue publicado el segundo texto de Crimp. David Rimanelli sugiere que *October* formó el lenguaje a partir del cual su obra se entendió y sigue comprendiéndose, a pesar de que Levine no fue mencionada en la revista de 1982 a 1993, ya que proveyó el campo discursivo para una crítica posmoderna en relación al modernismo de Greenberg²⁸. El problema con esta base teórica es que sus críticos se han vuelto en extremo académicos, con una retórica complicada y han alejado al arte de los espectadores. Howard Singerman hace un análisis de las bases discursivas de su obra y se ha dado cuenta que la mayoría de lo que se ha dicho al respecto de sus apropiaciones ha sido a partir de la teoría francesa compilada básicamente en dos antologías: *The Anti-aesthetic* de Hal Foster y *Art After Modernism* de Brian Wallis²⁹, en donde básicamente la obra de arte se juzga no como una proposición estética, sino como una proposición histórica; es decir, ha utilizado categorías históricas e historicistas como “posmodernismo”, “tardocapitalismo”, etc., nociones todas

²⁶ En ese texto, Lessing hace apología de la poesía, considerándola como un arte por encima de la pintura debido a que ésta incorpora el tiempo, concepto base de toda narrativa; mientras que aquélla no anima a la reflexión y es considerada como estática. Cf. G.E. Lessing. *Laocoonte*, (México, UNAM, 1960), *passim*.

²⁷ Cf. Howard Singerman, *Op. Cit.*, p. 47-48

²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 52

²⁹ La versión en castellano de este libro es la que he tomado como referencia en este texto: Brian Wallis (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos replanteamientos en torno a la representación*.

que siguen una trayectoria narrativa³⁰; pero también, aunque en menor medida, bajo los planteamientos teóricos de la escuela de Frankfurt³¹. Ambas corrientes convergían en *October*, y ligados a la revista estaban Owens, Foster, Krauss, Crimp, Buchloch y la misma Levine³². Todo esto hizo que se considere a Levine como una artista meramente ilustradora de teorías.

Mi intención en este ensayo es considerar a Levine, no como una artista que cierre interpretaciones, sino que las potencia; es decir, hacer apología de su estrategia apropiacionista mostrando que la ambigüedad en la forma y la manera de lograr sus imágenes, así de indiscernibles, inusuales, plurales, inacabadas y problemáticas, es su contenido y su valor. Para ello es necesario hacer otra afirmación: sus fotos dejaron de ser imágenes, para convertirse en *pictures*.

³⁰ Cf. Howard Singerman. *Op. Cit.* p. 20. Marchán Fiz comenta al respecto que estas expresiones de cultura artística posmoderna, posvanguardista, transvanguardista y similares, muchas veces se colocan como etiquetas desde discursos particulares monopólicos que buscan postularse a sí mismos como los elegidos, los poseedores de los únicos argumentos válidos. La pregunta a la que intenta responder es la siguiente: “¿se trata de una moda más, de una tendencia innovativa acaparadora de un débil mercado artístico?, ¿asistimos a una treta más al que el vanguardismo mortecino nos tiene habituados? O, al contrario, sin despejar sospechas de lo anterior, ¿no estaremos presenciando desde mediados de los setenta la afloración de una actitud no tan marchitable que, por encima de las etiquetas y oportunismos, capta fenómenos artísticos más complejos?” Simón Marchán Fiz, “Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>” en *Del arte objetual al arte de concepto*. (Madrid, Akal, 2001), p. 292.

³¹ De hecho, Singerman refiere que el lenguaje y discurso de Buchloch provienen de la escuela de Frankfurt y que su texto *Allegorical Procedures* puede leerse como una traducción al alemán del texto de Owens *The Allegorical Impulse...* que aún se movía en el lenguaje francés de la deconstrucción de las categorías estéticas de la alegoría y el símbolo. Cf., *Ibid.*, p. 67.

³² Cf. *Ibid.*, p. 17

Distinción entre una imagen y una *picture*

Tanto la exposición como el texto curatorial se denominaron *Pictures* y no *Images*. En inglés, la palabra *picture* tiene una doble significación. Por un lado, se refiere a la imagen en sí misma (o foto específicamente), y por otro lado remite a un proceso mental que tiene que ver con la imaginación, con la creatividad y la imagen mental. Crimp refiere que eligió este nombre, ya que las *pictures* son a la vez comunicativas y ambiguas.³³

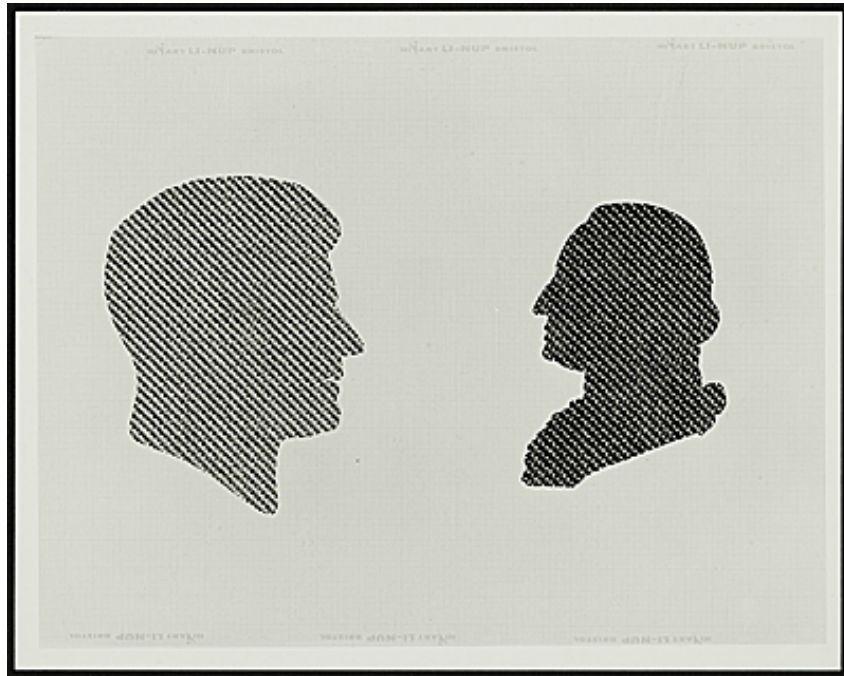
[Llevé a cabo la exposición “Imágenes”, donde se exhibieron no sólo] imágenes reconocibles- sino también su índole ambigua. Como suele ocurrir en el ámbito de eso que se ha dado en llamar posmodernidad, esas nuevas obras no se limitan a un medio particular; por el contrario, emplean la fotografía, el cine, la *performance* e instrumentos tradicionales como la pintura, el dibujo y la escultura. El término imagen [picture] resulta vago incluso en su uso coloquial [...] Asimismo, también era importante para mis propósitos el hecho de que “picture”, en su forma verbal, puede hacer referencia tanto a un proceso mental como a la producción de un objeto estético³⁴.

En la exposición se exhibió la serie *Sons and Lovers* de Sherrie Levine, una de sus primeras apuestas apropiadoras. Su título es obtenido de una novela de D.H. Lawrence que habla sobre la dificultad de crecer con una identidad sexual dentro de una familia. A pesar de tomar su título de una novela, la serie no tiene una narrativa evidente³⁵. Consiste en treinta y seis paneles con siluetas de presidentes americanos, así como de una mujer, un perro, etc. En algunos casos los perfiles se miran, en otros se eluden y sólo eso es lo que sugiere la narrativa.

³³ Cf. Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX, Del Posminimalismo a lo multicultural*, (Madrid, Alianza Forma, 2000), p. 342.

³⁴ Douglas Crimp. *Op. Cit.*, p. 175.

³⁵ Cf. Howard Singerman. *Op. Cit.*, p. 39 y s.



Arriba: Sherrie Levine, *Sons and Lovers*,

Abajo: Exposición *Pictures*, vista general del montaje de *Sons and Lovers* a la izquierda, piezas de Robert Longo al fondo, y de Philip Smith a la derecha.

Este es un primer ejemplo de lo que significa una *picture*, una imagen que es reconocible para cualquiera en un contexto, que incluye sus duplicados, sus sugerencias, sus

circulaciones y sus relaciones. La *picture* no es una imagen estática, no es una imagen que dependa y se restrinja a lo representado, sino que actúa, opera.

Esta noción de imagen artística como *picture* también fue postulada por otro teórico norteamericano cuya obra es más reciente y al cual no se le relaciona comúnmente con la *Generación Pictures*: W.J.T. Mitchell, cuya definición de *Picture* es la siguiente: “objetos representacionales concretos en donde aparecen las imágenes”³⁶. Esto quiere decir que una *picture* no es necesariamente una imagen visual con todas sus características, sino que pueden incorporar prácticas pictóricas, verbales e ideológicas. Las *pictures* son ambiguas: denotan tanto un objeto físico como mental, o imaginario, es decir, lo mismo abarca una obra de arte visual, como un sueño, una memoria, una percepción, una palabra. Más aún, hay que pensar en las *pictures* no en términos de significado, es decir, no semióticamente, como si fuesen entes acabados y autosuficientes; sino poner atención a su silencio, a su impotencia. La *picture* es paradójica en ese sentido: está viva, pero también está muerta; es poderosa, pero también débil; es significativa, pero también carece de significado por sí misma. Mitchell propone hacer la pregunta “¿qué quieren las imágenes (*pictures*)?”³⁷ para de este modo aceptar que existe en ellas una vida, un animismo posmoderno que nos implique junto con ellas como espectadores, pero también una carencia³⁸. Las *pictures*, de

³⁶ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representación*, (Chicago, The University of Chicago Press, 1994), p. 4 y s. Nótese que aquí imágenes aparece con el término *images* en inglés.

³⁷ La pregunta que realiza Mitchell en inglés utiliza la palabra *want*, cuya traducción como “querer” es limitada. *Want* se refiere también al deseo relacionado con la carencia; de este modo, la pregunta “¿qué quieren las imágenes (*pictures*)?” es equivalente a la pregunta “¿de qué carecen las imágenes?”. En ella, se alude a la pregunta de Freud: ¿qué quieren las mujeres?. La respuesta a ambas preguntas es: poder.

³⁸ Cf. W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, (Chicago, The University of Chicago Press, 2005), p. 10

este modo, no actúan por exceso de poder, por autonomía, sino a partir de una condición precaria que posibilita su deseo, su apetito. Ya Alfred Gell había desarrollado esta noción de que los objetos artísticos podían convertirse en agentes sociales y eran proclives a sustituir a las personas en ciertas circunstancias. Su estudio, sin embargo, es preeminentemente antropológico, aunque admite que “La pregunta que me interesa es la posibilidad de formular una ‘teoría del arte’ que encaje naturalmente en el contexto de la antropología, dada la premisa de que las teorías antropológicas son ‘reconocidas’ inicialmente como teorías sobre relaciones sociales [...] ahí podría haber una especie de teoría antropológica en la cual las *personas* o los “agentes sociales”, en ciertos contextos, se sustituyan por objetos artísticos”³⁹. Las *pictures*, objetos concretos a los que se refiere Mitchell, no necesariamente son artísticos; sin embargo en nuestros tiempos son éstas las que tienen una tendencia peculiar a absorber y ser absorbidas por los sujetos de modos en que parecen algo vivo. Mitchell estaría de acuerdo en que vivimos en una cultura dominada por imágenes, simulaciones, estereotipos, copias, reproducciones y fantasías. Eso no es nuevo, en ello consiste el llamado “giro pictórico”⁴⁰ que la cultura visual se ha dedicado a estudiar. Pero la imagen con un carácter animista no parece ser una noción muy posmoderna, generalmente se admite como una actitud mágica primitiva ligada a la fe. Algunos historiadores del arte como David Freedberg y Hans Belting han hablado del carácter mágico de las imágenes “antes de la era del arte”, y han admitido que existe una

³⁹ Alfred Gell, *Art and agency. An Anthropological Theory*, (Nueva York, Oxford University Press, 1998), p. 5.

⁴⁰ El *giro pictórico* se da cuando los filósofos comienzan a ver lo visual como un problema, algunos para adherirse a ello, pero la mayoría haciendo crítica: escuela de Frankfurt (lo visual como fascismo), Wittgenstein (lo lingüístico por encima de lo visual), Foucault (lo visual como lugar en donde se da una lucha de poderes). Así, en el “giro pictórico”, las imágenes forman un punto de fricción peculiar y se vuelven tópico central de discusión, del mismo modo en que anteriormente lo fue el lenguaje. Cf. W.J.T Mitchell, *Picture Theory...*, pp. 12 y s.

incertidumbre sobre si estas actitudes siguen existiendo en la era moderna⁴¹. La tesis de Mitchell es que existe una doble conciencia acerca de ellas: nos comportamos como si estuviesen vivas, nos influyen, nos seducen; pero a la vez *sabemos* que no están vivas. Esta doble conciencia es una característica profunda y perdurable de las respuestas humanas a la representación⁴².

Yo sostengo que es importante cambiar la noción que la Historia del arte nos ha transmitido acerca de la imagen y la representación y empezar a transformarla por la idea de que no necesariamente es un objeto opuesto a un sujeto, no necesariamente una imagen física y concreta, no forzosamente algo terminado y dispuesto. Todas estas ideas responden a una visión esencialista en donde el objeto artístico, por su misma completud y autonomía, es susceptible de ser interpretado, pero para que esto ocurra es necesaria esa separación sujeto-objeto previa. Pero esta noción ya no opera y es criticada por Sherrie Levine. Las distinciones entre las imágenes internas y psíquicas y las no-mentales y visibles se ha empezado a borrar. Hay objetos que son imágenes bastante reales, pero que no representan la realidad; y también hay representaciones que no hablan más que de ellas mismas. Es por ello que es necesaria una reorientación de la estética⁴³. Nuestra tarea no es la de superar las actitudes hacia las imágenes, sino comprenderlas. Según Mitchell, lo que se necesita es una crítica de la cultura visual que esté alerta al poder de las imágenes para bien o para mal y que pueda discriminar la variedad y especificidad histórica de sus usos⁴⁴.

⁴¹ Cf. W.J.T. Mitchell. *What do pictures want?...* p. 8.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Esta reorientación es propuesta por los Estudios Visuales. Cf. Susan Buck-Morss. “Estudios Visuales e Imaginación Global”, *passim*.

⁴⁴ Cf. Mitchell, *picture theory*, p.p. 2-3.

Las Pictures de Sherrie Levine

Es difícil encontrar información sobre la biografía de Levine debido a que desea romper con el mito de genio creador⁴⁵. Los datos más concretos sobre ella los aporta Howard Singerman, amigo personal de la artista. Él comenta que nace en 1947 en Hazleton, Pennsylvania y crece en San Louis. Asiste a la Universidad de Wisconsin en Madison y se gradúa en Bellas Artes en 1969 y concluye su Maestría en 1973⁴⁶. En 1981 escribe su segundo *statement*, el más conocido:

El mundo ha sido llenado hasta el sofoco. El hombre ha colocado su marca en cada piedra. Cada palabra, cada imagen, está rentada e hipotecada. Nosotros sabemos que una imagen no es sino un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se combinan y chocan. Una imagen es un tejido de citas extraídas de innumerables centros de cultura. De manera similar a aquéllos copistas eternos Bouvar y Pécuchet, nosotros indicamos la profunda ridiculez que significa la verdad en la pintura. Nosotros sólo podemos imitar un gesto que siempre es anterior, nunca original. Sucediendo al pintor, el plagiario ya no carga en él pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino esta inmensa enciclopedia de la cual se nutre. El espectador es la tábula en donde se inscriben todas las citas que inventa un pintor, sin que ninguna de ellas se pierda. El significado de una pintura no yace en su origen, sino en su destino. El nacimiento del espectador debe ser a costa del pintor⁴⁷.

⁴⁵ Douglas Elkund hace notar que esta pretensión ya existía en los artistas conceptuales, cuyas obras de arte desmaterializadas liberarían a éste de la condición de propiedad. Esto se mitificó a tal punto que este concepto de “sin autor” se convirtió en su opuesto: un estatus heroico concretado en la revista *Avalanche*. Cf. Douglas Elkund, *Op. Cit.*, p. 29. Cabría hacer una discusión sobre si lo mismo les ocurre a Sherrie Levine.

⁴⁶ Cf. Howard Singerman, *Op. Cit.*, pp. 26 y s.

⁴⁷ “The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, blend and clash. A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture. Similar to those eternal copyists Bouvar and Pécuchet, we indicate the profound ridiculousness that is precisely the truth of painting. We can only imitate a gesture that is always interior, never original. Succeeding the painter, the plagiarist no longer bears within him passions, humors, feelings, impressions, but rather this immense encyclopedia from which he draws. The viewer is the tablet on which all the quotations that make up a painting are inscribed without any of them being lost. A painting’s meaning lies not in his origin, but in its destination. The birth of the viewer must be at the cost of the painter.” Sherrie Levine, “Five Comments (1980-85)” en *Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artist’s Writings*, (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2012), p. 438. [La traducción es mía].

Es fácil encontrar, no sólo en su obra sino en sus manifiestos, referencias tácitas al texto de Roland Barthes “La muerte del autor”⁴⁸. Y así como Barthes concluye su texto con la frase “the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”, Levine declara: “The birth of the viewer must be at the cost of the painter (sic)”. Pero hay en este *statement* otra apropiación: las tres primeras frases son de 1914, atribuidas a Franz Marc⁴⁹, y con esta apropiación nos señala que es este tipo de pintor el que muere: el que tiene un credo, el que se pone a sí mismo como fuente y origen de la imagen, el genio creador postulado por Vasari en sus *Vidas* desde el *cinquecento*⁵⁰. Así podemos ver que sus apropiaciones no son meramente visuales, sino conceptuales. En ellas podemos ver que Levine implica a sus “apropiados”, al tiempo que los borra y los suplanta.

En este mismo año, 1981, Sherrie Levine realiza su primer *After: Untitled (After Edward Weston)*, serie casi tan conocida como su *Untitled (After Walker Evans)*. Ambas consisten en refotografías en las que pretende que su pieza no sea visualmente distinta de aquella “original”, negándose así a “inventar” sus propias imágenes⁵¹. La estrategia apropiacionista de Sherrie Levine es el palimpsesto. Un palimpsesto es un manuscrito que conserva las huellas de una escritura anterior que habría sido borrada. Sin embargo, hay una buena discusión acerca de qué significa esto en Levine. Muchas de las críticas que ha recibido han sido en cuanto a su papel como artista; es decir, si se niega a inventar sus propias

⁴⁸ Cf. Roland Barthes, “The Death of the Author” en *Image, music, text.*, (USA, Noonday Press Edition, 1999), pp. 142-48.

⁴⁹ Cf. Howard Singerman. *Op. Cit.*, p. 29.

⁵⁰ La imagen de artista como genio quedó especialmente configurada a partir de la descripción que realiza Vasari sobre la vida de Miguel Ángel. Cf. Giorgio Vasari. “Miguel Ángel Buonarroti, florentino, pintor, escultor y arquitecto” en *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, (Madrid, Cátedra, 2010), pp. 745-772.

⁵¹ V. *Supra*, p. 10 y s.

imágenes, es porque pareciera que ella misma carece de imaginación y/o creatividad, y la refotografía implicara un carácter estático⁵². Se la ha llamado “artista parasitaria” y a los de su generación como “ratas que furtivamente cavan en la basura de la cultura social en búsqueda de gemas desechadas”⁵³. Ese es el tipo de crítica que aún se le hace y que en realidad no aporta nada a la discusión sobre su trabajo porque no se abocan a problematizar precisamente esa noción de artista. Levine sí es una suerte de anti-artista: se anula como origen, y además ocupa otras posiciones en la Historia del arte: la de *dealer*, curadora, historiadora, crítica; lleva a cabo la paradoja de realizar arte desde una condición ajena a la del artista genio. Y es que su obra se trata de multiplicaciones, encuentros, collages, ideas desterritorializadas. Levine implica a una multitud en cada obra: fotógrafos, pintores, filósofos, pintores, escritores⁵⁴; los combina, los colapsa, los anula. Singerman afirma incluso que Levine se parece más a una historiadora del arte, y sin embargo su obra siempre está fuera de ella: existe dentro y fuera en una relación compleja⁵⁵.

Así como podría fácilmente caracterizarse a Levine de “floja”⁵⁶, así también puede caracterizarse como una artista sumamente activa en dos sentidos. El primero de ellos es

⁵² De hecho, esta noción de que “Levine no hizo nada” es muy común todavía en el mundo del arte. En gran medida, la motivación del presente ensayo es ayudar a contrarrestar esta idea.

⁵³ D.Pagel, “Sherrie Levine’s Copies of Copies: Another Parasitic Display”, en *Los Angeles Times*, 16-Mar-95, en <http://articles.latimes.com/1995-03-16/entertainment/ca-43200.html>. (consultada el 28/03/2013).

⁵⁴ Rosalind Krauss se refiere a esta conjunción de una multitud de personas como el “*Levine effect*”. Cf. Howard Singerman, “Prelude” en *Sherrie Levine, Mayhem*, p. 17.

⁵⁵ Cf. Howard Singerman. *Art History, After Sherrie Levine*, p. 53.

⁵⁶ En varias reseñas de Roberta Smith está presente esta idea. Cf. Roberta Smith. “Art: From Sherrie Levine, a Mini-Retrospective” en *New York Times*, 18 de septiembre de 1987, en <http://www.nytimes.com/1987/09/18/arts/art-from-sherrie-levine-a-mini-retrospective.html> (consultado el 10/06/2013) y Roberta Smith, “Flattery (Sincere?) Lightly Dusted With Irony” en *New York Times*, 10/Nov/ 2011, en http://www.nytimes.com/2011/11/11/arts/design/sherrie-levine-mayhem-at-whitney-museum-review.html?_r=0 (consultado el 10/06/2013)

el de una artista crítica, incluso agresiva, que busque sobreponerse a la imagen de otros mediante un palimpsesto que borre la imagen anterior, del mismo modo en que lo hiciera Rauschenberg con el dibujo de Willem de Kooning⁵⁷. Y, en efecto, ella ha dicho en varias ocasiones que sus piezas tienen que ver con el deseo, a la manera freudiana; es decir, son una manera de decir “yo quiero esa imagen”, la imagen edípica entonces es susceptible de ser apropiada⁵⁸, usurpando el lugar del padre. O más aún, cabría preguntarse si el lugar que usurpa no es el mío, puesto que se ha interpuesto entre el objeto “original” y mi mirada. Sin embargo, las imágenes previas nunca se borran, siempre están ahí con carácter de ausencia, de espectro y ese espectro no le pertenece a nadie. David Joselit piensa que la estrategia de Levine no es el robo, porque en éste hay una transferencia permanente y completa de propiedad, y eso es inconsistente con la promiscuidad (y omnipresencia-omniausencia) de las imágenes⁵⁹.

Levine manipula imágenes que son mitos culturales, sustrayéndolas de su lugar habitual, pero con ello no necesariamente está llevando a cabo un asalto, un ultraje. También podría ser, y se ha propuesto así un segundo sentido, que las refotografías de Levine constituyan

⁵⁷ En 1953, Rauschenberg llevó a cabo una pieza de carácter performativo en donde borró durante semanas, literalmente, un dibujo del legendario artista expresionista abstracto de Kooning, con su consentimiento. La obra formaba parte de una serie de ejercicios experienciales sobre los materiales con los que podía hacerse una pintura, y Rauschenberg pensó que era posible y válido realizar una pintura a partir del desvanecimiento de un dibujo. La “imagen” resultante consistía en huellas irreconocibles del dibujo original que fueron enmarcadas y renombradas “Erased de Kooning Drawing”. Cf. Phaidon. *How Robert Rauschenberg erased a Willem de Kooning and created a landmark of postmodernism*, en <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/march/01/how-robert-rauschenberg-erased-a-willem-de-kooning-and-created-a-landmark-of-postmodernism/> (consultado el 23/05/2014).

⁵⁸ En la entrevista con Jeanne Siegel, Levine comenta este problema: “... lo pienso en términos psicológicos. Es decir, edípicamente, acerca de la autoridad del padre y de su deseo. Mi trabajo es en gran medida sobre el deseo y su naturaleza triangular. El deseo siempre está mediado por el deseo de alguien más.” Jean Siegel. *Loc. cit.* [La traducción es mía]

⁵⁹ David Joselit. “Last laugh” en *Sherrie Levine, Mayhem*, p 161.

un homenaje, un fantasma guardado nostálgicamente, la conjuración de un tiempo que no es el suyo y al cual se intentara retornar como si se tratara de una idealización winckelmanniana⁶⁰. Yo soy partidaria de que sus apropiaciones no son un regreso ni una evocación del pasado anhelando, una especie de pureza primigenia perdida.

Hay una crítica que, a mi modo de ver, es mucho más importante atender. En 1994, David Rimanelli escribió en la revista *Frieze* que la obra de Levine no necesita ser expuesta, no requiere ser vista, sólo explicada⁶¹; y que las explicaciones a sus piezas están contenidas en las dos antologías que ya mencioné anteriormente cuando hablé de la revista *October*⁶². Con ello quiere decir que sólo se puede entender la obra de Levine a partir de un dispositivo teórico previo y que el espectador debe necesariamente ponerse frente a ella conociendo tanto a los artistas apropiados (Evans, Weston, Duchamp, Schiele, Rodchenko, etc.), como a la teoría postestructuralista y de la escuela de Frankfurt, entre otras corrientes filosóficas⁶³. Pero la idea de Rimanelli es todavía más radical: su obra no necesita verse, ni siquiera llevarse a cabo porque se ha reducido a su crítica. Abigail Salomon-Godeau, a su vez, dice que la apropiación de Weston, por ejemplo, no significa nada fuera del reducido círculo que conoció las fotos de Weston y que fuera del mundo del arte, sólo son

⁶⁰ Este es el enfoque que Adam Weinberg propone en el catálogo de su más reciente exposición retrospectiva en el Whitney Museum of American Art. Según Weinberg, comprender las obras de Levine como ataque es malentender, "...sus piezas celebran la seducción de los objetos, materiales y superficies tanto como examinan nuestra creencia en el deseo y la ilusión que el arte crea". J.Burton y E. Sussman (eds.) *Sherrie Levine, Mayhem*. P. 9 [La traducción es mía]

⁶¹ Cf. Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, pp. 7, 14, 68 y 69.

⁶² V. *Supra*, p. 22.

⁶³ Se ha relacionado a Levine con Platón, Kant, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Marx, Freud, Lacan, Saussure, Derrida, Deleuze, etc.

una imagen más porque le falta su referente, que es lo que le da todo el peso⁶⁴. Yo me pregunto si no es precisamente todo el conocimiento teórico a través del cual se la ve lo que imposibilita que las imágenes de Levine vivan y si no es precisamente esa liberación lo que éstas anhelan. Esto abre un problema importante sobre las posibilidades nuevas de entender el arte .

Rescatando a Levine, se ha dicho que sus imágenes son transformadas de su pasaje del pasado al presente reanimándolas, reaurificándolas⁶⁵. Sin embargo, esta noción de “aura” tan de moda precisamente en la discusión entre la fotografía y la pintura a principios del siglo XX, sigue siendo una postulación esencialista y metafísica de la Historia del arte que quiere fijar el valor de una obra en sí misma sin una necesaria relación con la mirada, a pesar de que desde los 70s ha ocurrido un vaciamiento de la idea de unicidad de la obra de arte. Es como si las copias se hubiesen convertido en originales, en lugar de que la noción de originalidad se desvaneciera. La recuperación del aura en la fotografía se realizó al desplazarla hacia la subjetividad: en el origen siempre hay un artista para la historia del arte.

Cito a la artista: “Quería poner una imagen sobre otra para que por momentos ambas desaparecieran y, por momentos, ambas se manifestaran; esa vibración es básicamente de lo que se trata mi trabajo: ese espacio de en medio donde no hay imagen”⁶⁶. Este espacio de en medio donde no hay imagen es en donde el espectador se hace presente. Más aún, yo

⁶⁴ Cf. Anne Higonnet. “Conclusions based on observation” en. *The Familiar Gaze*, Hirsch, Marianne (ed.), (New Hampshire, Univesity Press of New England, 1999), pp. 334 y s. y Howard Singerman. *Art History, After Sherrie Levine*, p. 95.

⁶⁵ Cf. Johanna Burton. “Sherrie Levine, Beside Herself” en *Sherrie Levine, Mayhem*, p. 32.

⁶⁶ *Ibidem*.

propongo que ese espacio es temporal, es un cuándo. Lo que hay aquí es una relación temporal con la pieza que tiene un carácter anacrónico; es decir, es en el tiempo en donde hay que detenerse, porque es ahí donde se hacen accesibles las imágenes y se convierten en *pictures*. Es en la historia donde transitan y se re-conforman los entes, incluidos los visuales. Es en una nueva noción de temporalidad anacrónica en donde las imágenes se hacen públicas, colectivas, intercambiables, sensoriales⁶⁷.

Heidegger creía que cada momento histórico estaba determinado por una interpretación de lo ente y una concepción de la verdad⁶⁸. Así, si toda creación tiene que ver con una relación con el mundo, con una interpretación de lo ente, Levine pone de manifiesto una manera específica de percibir artísticamente el mundo y esta manera es a través de *pictures* que configuran la realidad a través de distancias que son históricas. Detallo: hay una primera imagen (la del artista apropiado, Weston, por ejemplo) que quiere poner de manifiesto algo que tiene ahí delante, y después un nuevo distanciamiento (el de Levine) que evidencia no ya una suerte de relación mimética porque no es una copia que aspire a alcanzar una fidelidad con su referente, el referente se escapa, es ambiguo. Es decir, aunque las imágenes son idénticas a las fotografiadas, esa sólo es una consecuencia formal de otro tipo de aspiración que ya no tiene que ver con el registro: poner de manifiesto que no hay manera de datar un origen de la imagen, o que en cada caso el receptor la llevará a donde su cultura visual le permita. Es decir, Levine no está intentando llegar a ninguna verdad, a ningún origen; por el contrario, su apuesta consiste en negar ese origen espacio-temporal de las

⁶⁷ Esta noción de lo sensorial es de gran relevancia también para los Estudios Visuales. “Copiar y pegar una imagen es apropiarse de ella, no como el producto de otra persona, sino como un objeto de la experiencia sensorial de cada uno.” Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 157.

⁶⁸ Cf. Martin Heidegger. “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de Bosque*, (Madrid, Alianza Editorial, 2000), p. 63.

imágenes. Y si no se pueden datar, entonces tampoco es válido hablar de “posesión” de imágenes.

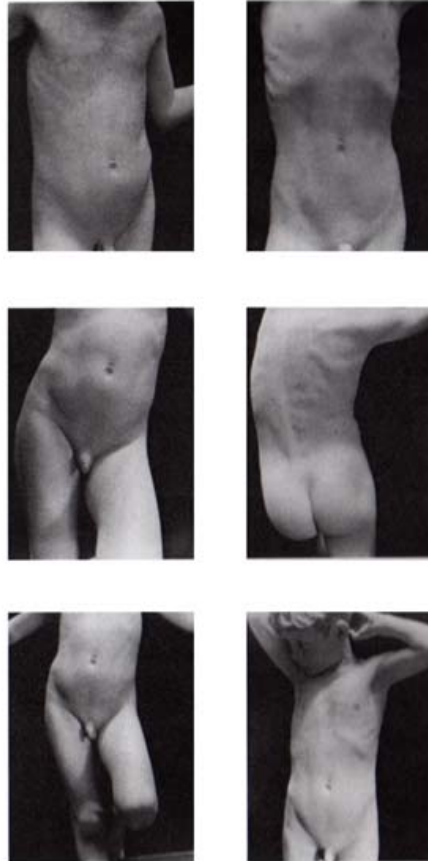
Edward Weston y la originalidad

Las fotos de Weston en cuestión consisten en seis imágenes en blanco y negro que nos muestran un torso masculino desnudo. La piel blanca, tensa y juvenil; así como la postura en *contrapposto*, nos remiten inmediatamente a la estética de la estatuaria griega, y es sólo por la sexta fotografía que nos damos cuenta que se trata de fotos de un niño impúber de carne y hueso.

Ninguna imagen muestra al chico de cuerpo completo y sólo una de ellas lo muestra de espaldas. Cabezas y piernas son cortadas por el encuadre. Las 6 imágenes fueron realizadas en estudio, con enfoque alto y con la luz artificial directa. El encuadre se cierra mucho dando preeminencia a cierta parte de su cuerpo: el pecho, el sexo, las nalgas. De fondo no hay más que un negro que contrasta y resalta la blancura de la piel, sin contexto, sin “discurso”, sólo un joven desnudo de fragil cuerpo sinuoso, inocentemente posando ante la cámara, dejándose ver, sin vernos (no hay confrontación visual con el espectador). Por el título sabemos que su nombre es Neil.

A partir de estas fotos de Weston, Levine realiza la serie *Untitled (After Edward Weston)*, en la cual problematiza la noción misma de copiar más que en cualquier otra. La fuente de las seis imágenes de Weston que se apropió Levine es un póster publicado por Lee Witkin,

quien tenía una galería en Manhattan, *Witkin Gallery*, especializada en fotografía artística. Esto quiere decir que Levine no refotografió las imágenes a partir de impresiones *vintage* de Weston, consideradas comúnmente como las obras de arte originales de un fotógrafo⁶⁹, sino que éstas ya habían sido duplicadas, tomadas e impresas.



George Tice, *Six Nudes of Neil*, 1925 por Edward Weston.
Póster anunciando la publicación de un portafolio de edición limitada, 1977

⁶⁹ La reproductibilidad de la fotografía no solo trajo consigo problemas de carácter filosófico. Cuando la fotografía se comenzó a considerar como arte, el mercado le impuso una exigencia de limitar el número de copias realizadas a partir de cada negativo. Algunos fotógrafos, al imprimir sus fotos, les realizaban unas marcas que permitieran diferenciar las impresiones realizadas por ellos mismos; otros, las numeraban para limitar sus ediciones. Sin embargo, muchos grandes fotógrafos, como Cartier-Bresson o Weston, nunca numeraron sus fotografías y la referencia para cotizarlas, era que se tratara de una copia *vintage*: una imagen revelada por el propio autor en el momento de la toma. Esto no asegura que la impresión realizada por el fotógrafo sea de mejor calidad, puesto que no todos los fotógrafos son buenos impresores, aunado al hecho de que las técnicas han mejorado a lo largo de las décadas.

El póster anunciaba la publicación y exhibición de una edición especial de las fotos de Weston, impresas para la galería por el fotógrafo George Tice a partir de los negativos de Weston, y sin embargo, Tice comentó para la edición que había trabajado a la manera de un apropiador: “Yo no soy un impresor. Tomo una imagen y la convierto en un objeto artístico. La memorizo. Se vuelve mía”⁷⁰. Así, podría decirse que el primer apropiador de las imágenes de Weston fue Tice, no Levine, por el hecho de imprimirlas.

Pero ¿cómo llegaron los negativos a sus manos cuando Weston heredó los derechos sobre sus imágenes a sus hijos únicamente? Weston, debido a la enfermedad del Parkinson, dejó de fotografiar en los 40s. Fue entonces cuando trabajó de manera conjunta con sus hijos Brett y Cole para imprimir una gran cantidad de fotografías logrando un portafolio retrospectivo. Entre el 52 y el 55, Brett se convirtió en el impresor oficial de los 830 negativos que conformaban “*Project Prints*”. Edward muere en 1958 y en su testamento cedió el derecho a imprimir sus fotos desde negativos originales sólo a su hijo Cole, quien perfeccionó las técnicas de impresión al lado de su padre, pues trabajaba con él diariamente. Cole muere en 2003, pero en 1981 entrega al *Center for Creative Photography* de la Universidad de Arizona, en Tucson, las impresiones y negativos de su padre. Ese verano, la Witkin Gallery presentó *The Last Edward Weston Show*, agradeciendo su legado⁷¹.

Así, las imágenes de Edward Weston de 1925 de su hijo Neil desnudo fueron impresas,

⁷⁰ Cf. Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, pp. 63 y s.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, pp. 65 y ss.

primero, por Cole, quien produjo Westons por 35 años⁷²; después por Tice y posteriormente refotografiadas y reimpresas por Levine⁷³. ¿Por qué las impresiones de Brett Weston o de Cole Weston sí se consideran originales y las de Tice y de Levine no, si ninguna de ellas fue realizada por el propio Edward Weston? Se podría decir que, al transferir los derechos de sus negativos a Cole, Weston estaba realizando un acto de transferencia de su “aura”, pero si eso es así, el aura se encontraba en el negativo, y entonces las fotos de Tice también deberían considerarse como Westons originales. Pero Tice no era impresor, sino fotógrafo y como tal, asumió que las imágenes eran suyas. Y Levine, por otro lado, recibiendo educación como impresora en Madison, refotografió las fotos. Existe entonces un problema de la impresión *vintage* como si en su nombre se estuviese limitando la proliferación de imágenes privilegiando las que se encuentren más cerca del momento estético, primero porque es producida por el fotógrafo mismo, y segundo porque es contemporánea a la toma de la foto. Weston mismo habló de su experiencia al imprimir las fotos en sus *Daybooks*: “Si hay algún momento en que soy temperamental como artista, es al imprimir. La razón es económica. La primera impresión debe ser perfecta, lo cual por supuesto es esperar lo imposible... Un desnudo de Neil es “casi perfecto”. ¿Debo reimprimirlo? ¿O ya es suficientemente bueno?”⁷⁴. Pero también existe el problema del sujeto que activa el obturador y ninguna de las alternativas parece suficientemente sólida

⁷² Cuando Edward Weston murió, había acumulado unos 60 000 negativos. Su hijo Brett había hecho unas 5000 impresiones y Cole siguió imprimiendo por 35 años. Cf. *Ibidem*.

⁷³ En el caso de otra de sus piezas más importantes, *Untitled (After Walker Evans)*, existe un proyecto de post-apropiación llevado a cabo por Michael Mandiberg, consistente en escanear las imágenes de Levine y subirlas a la red de tal modo que cualquiera pudiera imprimirlas, firmar un certificado de autenticidad y enmarcarlas según instrucciones precisas del artista. La intención es hacer circular estas imágenes nuevamente creando objetos físicos con valor cultural. Cf. Michael Mandiberg, *After Sherrie Levine* en <http://www.aftersherrielevine.com/> (consultado el 5 de junio de 2014).

⁷⁴ Citado por Anne Higonnet, *Op. Cit.*, p. 332.

como para poder hablar de una imagen original como objeto material. Rosalind Krauss dice que lo que opera en estos problemas es una perspectiva mecánica de autoría, una que no admite que algunos fotógrafos no son tan buenos impresores, o que los fotógrafos puedan imprimir imágenes viejas o mejorarlas, etc⁷⁵. Se trata de asegurar que no existan copias fraudulentas, pero en cualquier caso definir qué es esto es siempre una noción arbitraria. A todas luces la originalidad de estas imágenes depende de una toma de posición con respecto a la fotografía.



Edward Weston, Neil Nude, Plata sobre gelatina, 1925

⁷⁵ Cf. Rosalind Krauss. "The Originality of the Avant-Garde" en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Mass., MIT Press, 1986), p. 156.

Problematizando más el asunto, podemos atender también al hecho de que Weston representa a su hijo Neil desnudo en una edad muy temprana, adquiriendo una pose clasicista, lo cual remite a cualquier historiador del arte a la Grecia antigua. Pero ¿qué pasa si la misma fotografía se coloca en otro contexto fuera de la institución de la Historia del Arte, o del museo o la galería? De hecho, esto sucedió cuando la autora Kathryn Harrison publicó un artículo llamado “Exposure” en la revista erótica *American Photo* en donde incluyó una de las fotos de esta serie interpretando a las imágenes como incitadoras del deseo homoerótico⁷⁶ y el texto de Higonnet justo se pregunta sobre qué es lo que hace que una imagen sea erótica, o deba considerarse como pornografía infantil.

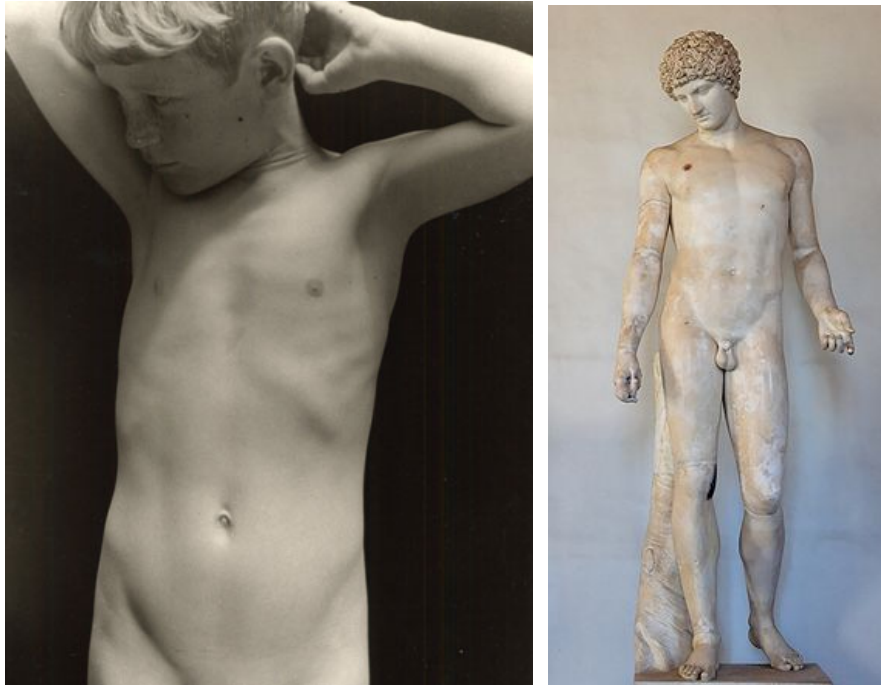
En 1952, Weston hizo una colaboración con Nancy Newhall para publicar un libro con sus fotos de desnudos. Ella fue la primera historiadora del arte que consideró que estas fotos tenían el volumen escultural, peso, textura, la calma y las proporciones que se consideran como el ideal de la escultura griega clásica⁷⁷, cosa que a nuestros ojos ya resulta por demás evidente. No sólo eso, incluso Neil se coloca en *contrapposto*, postura clásica de un cuerpo armonioso griego. Esto es en verdad muy interesante porque justo esta serie fotográfica se considera como un parteaguas en la carrera del fotógrafo desde el pictorialismo, corriente fotográfica caracterizada por adoptar los cánones de la pintura, hacia la fotografía directa que tiene por objetivo abrazar a la realidad sin distorsiones, encontrar la belleza en el lugar común eliminando lo inesencial o lo sobre-intelectual⁷⁸. Y, en efecto, estas fotografías no convierten al cuerpo del joven en Narciso o Eros, es decir, ya no utilizan el sustrato

⁷⁶ Cf. Anne Higonnet. *Op. Cit.*, p. 332.

⁷⁷ Cf. Nancy Newhall, “Edward Weston and the Nude” en *Weston’s Book of Nudes*, Abbot, Brett., (Los Angeles, Getty Publications, 2007), p.22.

⁷⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 21 y s.

mitológico tan presente en la fotografía de desnudos del pictorialismo, que se servía de la iconografía simbolista, evitando así la censura⁷⁹. Weston creía que sólo estaba fotografiando a su hijo. ¿Podemos creer que Weston no tenía intención de remitirnos a la estatuaria clásica?



Izquierda: Edward Weston, *Neil Nude*, Plata sobre gelatina, 1929
Derecha: Antínoo Capitolino, Mármol, copia adriánica de una figura de Hermes de principios del siglo IV a.C.

En efecto, cuando Sherrie Levine se apropia de estas fotografías, se puede decir que se convierte en co-autora de las imágenes de Weston, pero va más allá: cuestiona la originalidad de las imágenes a tal grado que pone en entredicho el carácter de creador de Weston. El fotógrafo muestra imágenes de su hijo, pero el referente no es Neil, sino la escultura clásica, puesto que muestran el torso, imagen icónica del desnudo masculino en la

⁷⁹ Cf. Deborah Dorotinsky y Laura González, “Las máscaras de Eros” en *Desnudos, 1926-1932: fotografías de Luis Márquez Romay*, (México, Patronato del MUNAL, AC, INBA Y UNAM, 2006), p. 27.

cultura occidental, a la manera clasicista griega. Para Levine, Weston no es el origen, el creador de dicha imagen, al menos no como *picture* porque lo que se ve ahí es mucho más que sólo Neil desnudo.

Douglas Crimp dice, al respecto de esta serie que:

De acuerdo a la ley de Copyright, las imágenes pertenecen a Weston, o ahora a sus herederos. Yo pienso, para ser justos, que podríamos también atribuírselas a Praxíteles, porque si una imagen (image) puede ser poseída, entonces con toda seguridad estas pertenecen a la escultura clásica [...]. Levine ha dicho que, al mostrar sus fotos a un amigo, él afirmó que éstas sólo lograron que tuviese deseos por ver las originales. "Desde luego", ella contestó, "y las originales hacen que quieras ver al jovencito, pero cuando lo ves, el arte se esfuma." Porque el deseo que se inicia en una representación no se termina alrededor del niño, no se satisface completamente. El deseo de representación existe sólo en tanto el original es diferido. Es sólo en la ausencia del original que la representación acontece. Y la representación acontece porque siempre está ya ahí en el mundo como representación. Fue, desde luego, el mismo Weston quien dijo que "la fotografía debe ser visualizada completamente antes de realizar la exposición. Levine tomó estas palabras al pie de la letra y haciendo esto le mostró lo que realmente quería decir. El a priori que Weston tenía en mente no estaba realmente en su mente; estaba en el mundo, y Weston sólo lo copió"⁸⁰.

El crítico Andy Grundberg en 1987 dijo sobre esta serie de Levine: "Es importante resaltar que la apropiación como táctica no está diseñada *per se* para molestar a los herederos de Weston, para dejar pasmada a la burguesía, o para probar los límites de la Primera

⁸⁰ "...According to copyright law, the images belong to Weston – or now to the Weston Estate. I think, to be fair, however, we might just as well give them to Praxiteles, for if it is the image that can be owned, then surely these belong to classical sculpture, which would put them in the public domain. Levine has said that when she showed her photographs to a friend, he remarked that they only made him want to see the originals. "Of course", she replied, "and the originals make you want to see that little boy, but when you see the boy, the art is gone." The desire that is initiated by that representation does not come to closure around that little boy, is not at all satisfied by him. The desire of representation exists only insofar as it can never be fulfilled, insofar as the original always is deferred. It is only in the absence of the original that representation can take place. And representation takes place because it is always already there in the world as *representation*. It was, of course, Weston who said that the photograph must be visualized in full before the exposure is made. Levine has taken the master at his word and in so doing has shown him what he really meant. The a priori Weston had in mind was not really in his mind at all; it was in the world, and Weston only copied it." Crimp, Douglas. "The photographic activity of postmodernism" en *On the Museum's Ruins*, (Massachusetts, MIT Press, 1993), pp. 118 y s. [La traducción es mía]

Enmienda... Es, más bien, una aseveración directa, en cierto sentido cruda, de la finitud del universo visual”⁸¹. Yo estaría en desacuerdo con Grundberg en su aseveración. Primero, si bien no está tratando de causar molestias a los Weston o a la burguesía, sí está tratando de molestar a la institución Historia del arte, cuya comprensión de las obras artísticas sigue estando supeditada a conceptos cerrados que conforman un dispositivo a través del cual las obras adquieren validez. Segundo, Levine no está cerrando caminos ni muestra barrera alguna; por el contrario, está tratando de demostrar que el universo visual es infinito en reproducciones, que todo el arte está basado en otro arte, que cualquier “original” deriva de fuentes, precedentes, influencias, inspiraciones o copias; pero también que el lugar que ocupe y la importancia que adquiera en el espectador depende de variables infinitas.

Las imágenes no pueden poseerse, forman parte de nuestra conformación como personas. Algunas más determinadas que otras, en todo caso son algo ya visto con anterioridad y el original no puede ser localizado. En efecto, las fotos de Neil presentan el ideal griego, pero la foto no es griega, sino humana. A este respecto no podría encontrar las esculturas clásicas que se correspondan con las poses de Neil de manera más o menos exacta, puesto que Weston toma lo clásico como tema en términos generales y apriorísticos. Los problemas a los que da solución la apropiación de Levine son de tipo conceptual y tienen que ver con una apuesta por encontrar la fuente del valor y evidenciar que no existe. No se refiere a una ancestralidad, sino que tiene, además, la intención de disipar la concepción cuasi mística de “origen” de la obra de arte por medio de la fotografía, puesto que en ella no hay tal como un original, sino una multiplicidad. Su abstracción implica que no se puede acceder ya al principio de realidad porque éste no es uno, es indatable. La foto no es

⁸¹ Citado por Adam Weinberg en el prefacio a *Sherrie Levine, Mayhem*, p. 8.

nunca mero registro. Esta pieza es, entonces, un simulacro, pero también un palimpsesto: un diálogo deliberado con el pasado, no para conjurarlo, sino para problematizarlo en su autenticidad, para interpelarlo anacrónicamente.

Anacronismo y la Nueva Historia del Arte

¿A qué me refiero cuando digo que las imágenes nos interpelan anacrónicamente? En su libro *Ante el Tiempo*, Georges Didi-Huberman⁸² señala que, en todo momento, estar ante una imagen es detenerse ante el tiempo, ante la historicidad misma, y que el historiador del arte tiene dos opciones ante esa imagen: o bien busca una objetividad radical, una especie de abandono de la propia subjetividad de tal modo que no se proyecte él mismo en el objeto, sino que deben buscarse siempre fuentes de la época de la imagen para lograr una concordancia *eucrónica*; o bien aceptamos que no existe sino el anacronismo, posición que nos permite ver y comprender un montaje de tiempos siempre heterogéneos. El historiador del arte tradicional elige la primera opción, utilizando un método que Otto Pächt describe de la siguiente manera: “En la Historia del arte es posible tomar un objeto artístico que haya viajado por todo el mundo, sin nombre ni dueño, y, sin embargo, emitir una partida de nacimiento relativamente precisa. Aunque las equivocaciones y juicios erróneos son frecuentes, esto no compromete seriamente el valor de las técnicas empleadas. En principio la ecuación es válida: ver una cosa correctamente es fecharla y atribuirle correctamente”⁸³. Pero ¿qué pasa cuando las imágenes son liberadas de su origen, de su historia, de su procedencia? ¿qué pasa cuando tomamos a la imagen como un ente no autónomo, no

⁸² Cf. Georges Didi Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008), pp. 35 y ss.

⁸³ Citado por Susan Buck-Morss. *Op. Cit.*, p. 154

cerrado, no acabado? Pues es entonces cuando la imagen se encuentra, se descubre, *arde*. Y es que, en efecto, las imágenes no son meras imágenes, son realidades que nos conforman, como bien sabían los artistas de la *Generación Pictures*, y son objetos históricos en el sentido de que conllevan una memoria, que en cada caso será personal. No hay objetos que nos sean dados de manera pura, nuestra mirada sobre ellos está cargada. Todo lo que está antes de la imagen, los discursos, los dispositivos teóricos, los conceptos tales como “autoría”, “autenticidad”, etc., son ataduras que las encasillan y no las dejan hablar por sí mismas, no nos permiten acceder a distintas experiencias acerca de ellas.

Las imágenes, pues, consisten en estratos de tiempo. El tiempo es lo que hay en el “entre” que se abre entre la imagen y el que la mira. Y Sherrie Levine es, a la vez que espectadora y consumidora de esas imágenes, la nueva disparadora de su sentido. No se puede recobrar ese sentido originario porque no hay tal, no existe el tiempo en el que la imagen nació en el imaginario social o personal⁸⁴. No hay imágenes puras ni tiempos puros.

De manera regular, como señala Didi-Huberman, al anacronismo se le desdeña como la fuente de los errores históricos, como la “parte maldita” de la Historia del Arte⁸⁵. La cronología empleada de manera tradicional es la fuente de la pretensión de ir siempre hacia atrás, hacia el origen temporal, pero también simbólico; pretensión que consiste en un postulado metafísico de autenticidad que sólo existe en occidente:

⁸⁴ Crimp dice, al postular el método estratigráfico, que “Debajo de cada imagen hay siempre otra imagen.” Crimp, “Imágenes”, *Op. Cit.*, p. 186.

⁸⁵ Cf. G. Didi-Huberman. *Op cit.*, p. 52.

La cronología es de por sí una convención Eurocéntrica. De acuerdo con Hooper-Greenhill, la imposición de cronologías Europeas puede verse como una técnica de colonización. Hooper-Greenhill declara que como resultado del dogma de la cronología como estructura del origen, los mitos son reciclados acríticamente, las historias desconocidas permanecen en el olvido, y el “sentido común”, que sostiene más que subvierte el actual estado de las cosas, se acepta generalmente y nunca se pone en cuestión. Este análisis del proceso y crítica de los propios términos del análisis es en sí mismo un objeto importante para los estudios de la cultura visual. Cuestiona la idea de pureza, autenticidad y originalidad. Y ese cuestionamiento viene, por tanto, a desmontar la centralidad del artefacto como objeto de los estudios de la cultura visual⁸⁶.

Mi interés aquí es comprender las apropiaciones de Levine a partir de los estudios visuales como una nueva apuesta por liberar a las imágenes y a las miradas a través de las cuales se ve; dejarlas implicarse sin los esencialismos normados de la Historia del arte; no ir obsesivamente hacia el pasado persiguiendo la historización, sino atender al modo en que esas imágenes nos dicen algo aún hoy, y al hecho de que todavía causan fricción, escozor, tensión. “Acaso un vuelco profundo en cuanto a la flecha del tiempo que ellos persiguen: del tradicionalmente patrimonial-pasadista –en las humanidades clásicas- a un impulso fundamentalmente *poiético*, productivo, heurístico y de actualización, en las nuevas”⁸⁷.

El anacronismo nos permitirá ver la refotografía de Levine de manera distinta porque liberamos su significado de su origen temporal al reflexionar sobre ello. El problema no es el del “origen” porque no hay tal, no se puede datar, y esto porque el sentido del tiempo ya no es cronológico. No hay un antes y un después, sino una simultaneidad de sentidos, una multiplicidad de significados, una inmensa potencialidad de interpretaciones. No es que

⁸⁶ Mieke Bal. “El esencialismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales” en *Estudios Visuales No. 2. La polémica sobre el objeto de los estudios visuales* en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>, (consultada el 14/11/2013), (CENDEAC, 2004), p. 29.

⁸⁷ José Luis Brea. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en *Estudios Visuales No.3, Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*, en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>, (consultada el 14/11/2013), (CENDEAC, 2006), p. 16

tengamos que ir “hacia el tiempo de la obra” porque en todo caso estamos ya allí. Pero lo más importante de todo ello es que fue la misma imagen la que nos hace reflexionar sobre la práctica histórica, es la misma imagen la que nos pide ser liberada, es una *picture* que nos exige reflexión no por su maestría en la técnica o por el autor que la produjo, sino por sí misma y su condición de apropiada y de distanciada. Una sola imagen puede entenderse como documento, como objeto onírico, como obra, como montaje, etc. La obra de Levine siempre está en proceso, no se termina, su temporalidad nos implica en una relación con ella. “Deseo, agresión, distancia, proximidad, alienación, enredo, identificación, desemejanza, todos juegan una parte en definir la relación de Levine con su trabajo: como miembro de una audiencia, creadora, lectora, escritora y huésped”⁸⁸.

Por todo lo anterior, postular que la imagen de Levine como palimpsesto desvela tanto como cubre no es una contradicción. Las imágenes que propone no son precisamente “huellas” o signos lingüísticos, sino *pictures*, entes activos, posturas ante el mundo. Hay una relación diferente con la historia y con las imágenes, entonces: “Trato de no ser tiranizada por la imagen original. En lo que realmente me intereso es en construir mi relación con la imagen”⁸⁹. Y esa relación con las imágenes nunca es privativa de un objeto “original”.

Mucho de lo que sabemos de la Historia del Arte se basa en copias, en falsos o en reproducciones y en el pretender que hay “originales” subyace una idea esencialista, una

⁸⁸ Johanna Burton. *Op. Cit.* p. 36.

⁸⁹ J. Siegel. *Loc Cit.*

creencia en un sustrato que Benjamin denomina “aura”⁹⁰. Crimp y Rosalind Krauss aún explican este fenómeno en términos de “actividad fotográfica posmoderna”, la cual opera de manera subversiva a la visión de la fotografía autoral, y lo hace precisamente en relación con el aura, no para recuperarla sino para desplazarla, mostrando así que ella también es un aspecto de la copia y no del original. La foto siempre es una representación, siempre es algo ya visto. El original no puede ser localizado, está diferido, incluso el "yo" que pudo haber creado un original se muestra como copiado⁹¹. La posmodernidad representa un punto de quiebre con la modernidad y sus instituciones que preconditionan el discurso. Para Krauss, Levine ha trabajado para deconstruir la noción modernista de origen, y por ello su obra ya no puede considerarse como una extensión del modernismo. Tampoco puede considerarse vanguardista. Al deconstruir la noción de origen y originalidad, el posmodernismo establece un quiebre entre sí mismo y el dominio conceptual de la vanguardia moderna⁹². Asimismo, Crimp concibe a Levine como una artista posmoderna porque forma parte de este quiebre con la modernidad⁹³. Sin embargo, yo considero que a pesar de que estos autores estructuralistas sí reconocen que existen dispositivos que preconditionan el discurso como el museo, la historia del arte, etc., aún siguen creyendo en conceptos esencialistas como el aura, que en Crimp, por ejemplo, se transforma en la noción de “presencia” y continúan pensando en términos historicistas: la post-modernidad como era posterior y punto quiebre con el modernismo anterior. Yo abogaré por una posmodernidad en la que muera el aura, y perezcan con ella todas las determinaciones de juicios estéticos universales y en que “...la Estética no es ya del dominio exclusivo de los

⁹⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras*, Libro I, vol.2. (Madrid, Adaba, 2012), *passim*.

⁹¹ Cf. Crimp, Douglas. “The photographic Activity of Posmodernism” en *Op. Cit.*, p. 118.

⁹² Rosalind Krauss, “The originality of the Avant-Garde”, *Op., Cit.*, p. 170

⁹³ Douglas Crimp, “The photographic Activity...” en *Op. Cit.*, p. 108

medios de expresión tradicionales de la alta cultura”⁹⁴.

Yo considero que Levine nos pone las imágenes para que nosotros nos hagamos preguntas sobre cómo nos aproximamos a ellas y seamos conscientes de cómo llevamos nuestras propias historias colectivas y singulares hacia ellas. Son, en sí mismas, formas de teorizar y de vivir, y si ellas producen conocimiento es porque están vivas. No son fotos, no son imágenes (*images*) porque no son unívocas, ni son un registro de lo real⁹⁵; son proteicas, fugaces, flexibles. Una foto sólo es *picture* sólo cuando tenemos una actitud iconofílica ante ella, es decir, cuando vamos hacia ella sin despojarnos de nosotros mismos. Las imágenes de Levine, entonces, son imágenes abiertas, cuyo sentido es construido por relaciones con otros artistas, pero también con el espectador. Por eso la paradoja de la imagen es que siempre está presente, pero es remota. Son indicaciones de presencia que sugieren significaciones no específicas. Su verdadero significado es su distancia⁹⁶. Y es que, en efecto, en su trabajo hay esta doble relación, la de crear y la de referir, la de proponer y la de relacionar imágenes y tiempos.

La mirada de Levine

Ahora bien, algo que pocos se han preguntado es por qué Levine eligió precisamente esas imágenes y no otras, por qué Evans, Weston, Duchamp, Stieglitz, Brancusi, Rodchenko,

⁹⁴ Keith Moxey. “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización” en *Estudios Visuales e Imaginación Global*, *Op. cit.*, p. 33

⁹⁵ Esta noción de que la fotografía dejó de ser un registro de lo real para convertirse en otra cosa ha sido muy trabajado igualmente. La perspectiva a la cual yo me adscribo es la de Didi-Huberman. Cf. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, *passim*.

⁹⁶ Ana María Guasch. *Op. Cit.*, p. 347.

Schiele, etc. ¿Qué tienen en común estos hombres de principios del XX? ¿Fue una decisión arbitraria, azarosa, emotiva o intelectual?

Craig Owens afirmó que en las imágenes que Levine se apropia, su sujeto era el Otro⁹⁷: niños, pobres, viejos, enfermos mentales, etc. Pensaba que Levine hablaba por el otro y que esto le permitió apropiarse de las obras desde el punto de vista femenino⁹⁸. Algunos creen que estas apropiaciones de artistas hombres de la modernidad se deben a una frustración de ser una mujer artista que ha visto desde siempre las imágenes del deseo masculino y que representaban una manera de hacerse de una obra de corte femenino a partir de las grandes obras de los maestros de la fotografía, y eso implicaba darle la vuelta al discurso patriarcal y colonialista sobre el otro. Recordemos que a finales de los 70s y principios de los 80s estaba en el aire un feminismo de segunda ola. En efecto, el género y la sexualidad eran vistas como parte de una conexión más grande entre representación y poder y las imágenes conformaban y construían las personalidades sociales. Específicamente en la edición de otoño de 1975 de la revista *Screen*, Laura Mulvey publicó su controversial texto “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”⁹⁹, en donde lleva a cabo un análisis del deseo como facultad visual eminentemente masculina, teniendo como contrapartida femenina a la imagen. “En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón

⁹⁷ Craig Owens, “The discourse of Others: Feminists and Postmodernism” en *Beyond Recognition. Representation, power, and culture*, (USA, University of California Press, 1994)., p. 182 y ss.

⁹⁸ Cf. Douglas Elkund. *Op. Cit.* p. 210. Y Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, p. 82 y ss.

⁹⁹ Este texto se puede consultar también en español en B. Wallis (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* pp. 365-377.

proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia”¹⁰⁰. Así, la apuesta de Levine puede bien verse como un ataque a la estructura hombre/activo y mujer/pasiva, y esta vez sería ella quien depositara una mirada femenina y activa sobre las obras de arte de carácter masculino.

Por otro lado, Beaumont Newhall, historiador de la fotografía, propone que una mirada femenina sobre el objeto implica un acercamiento mayor, una empatía con el sujeto/objeto representado¹⁰¹. Esto lo llevó a interpretar que la diferencia entre las fotos de Dorothea Lange y las de Walker Evans era que, en el primer caso, Dorothea sí sentía una identificación afectiva con su sujeto, una “cercanía”, mientras que Evans mantenía una distancia¹⁰². Evans muy documental, Lange muy sentimental, ambos retrataron a familias durante la Gran Depresión. Se ha recurrido mucho a la idea de que, al apropiarse de Evans, Levine le estaba devolviendo su cercanía a las imágenes del fotógrafo, las estaba trayendo a su ámbito de emotividad y cercanía femeninos, las estaba leyendo a través de su mirada femenina¹⁰³.

Una tercera interpretación que implica al género, tal como desarrollé anteriormente¹⁰⁴, consiste en acusar a Levine de ser una artista agresiva, de robar la posición de los artistas apropiados, junto con su nombre. Así vistas, sus apropiaciones parecen expresiones del resentimiento de género, intentos de adoptar el papel del creador, de ocupar el papel del

¹⁰⁰ L. Mulvey, “Placer Visual y Cine Narrativo” en B. Wallis, *Ibid.*, p. 370.

¹⁰¹ Cf. Howard Singerman. *Art History, After Sherrie Levine*, p. 77. Además menciona a otros teóricos como Cox, Dyke y Kozloff quienes coinciden con Beaumont en que la mirada femenina es rica en emociones.

¹⁰² Cf. *Ibid.*, pp. 76 y s.

¹⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁴ V. *Supra*, p. 32

padre. En psicoanálisis se llama envidia del pene, el fetichismo femenino que busca un reemplazo simbólico debido a la así supuesta carencia femenina, su castración latente que busca restaurarse a sí misma¹⁰⁵.

El problema para mí radica en las tres interpretaciones anteriores, es decir, la que propone un trastocamiento a la estructura hombre-activo y mujer-pasiva, la que postula que una espectadora femenina busca una cercanía y se identifica con su objeto, y la que la considera como fetichista, han problematizado lo femenino relacionándolo con el problema de la mirada y le han atribuido una serie de preconcepciones alrededor de ésta. En efecto, la historia de la estética ha considerado que la visión ocupa un lugar preponderante en la jerarquización de los sentidos. La visión es más limpia, más pura que el tacto, el olfato y el gusto, sentidos éstos que se relacionaban más con lo abyecto, lo corpóreo. El que ve es transportado desde lo visto hacia otros lugares más elevados, más espirituales, menos contaminados con lo corpóreo. Desde el mito de la caverna de Platón, es la visión la que juega un papel preponderante en el tránsito de la apariencia y el engaño hacia la verdad, hacia el conocimiento. Siglos después, la visión como sentido más elevado se utilizó como argumento a favor de la pintura en la disputa renacentista entre pintura y escultura (y arquitectura), las cuales se disputaban entre ellas cuál era la mejor de las artes, y posteriormente en la disputa entre la poesía y la pintura: hay una superioridad en la representación mimética. Así, podemos ver que ha operado un esencialismo visual que le ha dado preponderancia a la mirada en detrimento de los demás sentidos, y esto se ha

¹⁰⁵ Owens y Rosalind Krauss son quienes principalmente desarrollan esta interpretación psicoanalítica. Cf. Howard Singerman. *Art History, After Sherrie Levine*. Pp. 89-91 Por otro lado, existen las críticas feministas hacia esta idea, que toman el punto de vista post-estructuralista, representadas por teóricas como Luce Irigaray y Julia Kristeva.

conectado con la cuestión del Otro: la mirada es masculina, mientras que los demás sentidos son femeninos: son corpóreos, irracionales, abyectos; la mirada es la luz y el conocimiento, mientras que los demás sentidos son la oscuridad y el engaño; la mirada nos permite acercarnos a lo completo, al ser, mientras que los demás sentidos sólo a lo fragmentario, etc.

Pero la solución que se le ha dado a este problema sigue siendo, a su vez, esencialista porque sigue intensificando, preservando y censurando objetos a través de estos conceptos base, aunque les de la vuelta. Estas determinaciones dicotómicas siguen gobernando al configurar y reificar siempre ciertas experiencias. Es decir, si identificamos a lo femenino esta vez con la visión, lo único que se se está haciendo es trasladar de un polo a otro el lugar preponderante de la ecuación, y en el intento de rescatar se está favoreciendo la intensificación del Otro en detrimento, ahora, de lo masculino. En el caso de la cercanía del objeto, nuevamente sólo se están trasladando las categorías que normalmente se asocian con lo femenino a la imagen masculina dando como resultado una interpretación forzada sobre la imagen en la que se anhela una suerte de inmediatez cursi imposible ya de alcanzar, abandonándonos ahora a una suerte de melodrama. Y en el caso del fetichismo y la envidia del pene, ésta sigue siendo una interpretación basada en la noción construida de que la mujer es esencialmente carente, precaria, incompleta. Esta posición reconsolidada la dicotomía y recircula el mito de lo femenino. Y es que lo femenino ha sido siempre causa de ansiedad. Judith Butler critica que cuando alguien “es mujer” se considera que eso es todo lo que uno es, como una categoría limitante¹⁰⁶, pues para ella el género no siempre

¹⁰⁶ Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, (NY, Routledge, 1990), p. 3.

está constituido coherente y consistentemente en diferentes contextos raciales, sociales, regionales. Es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales en las que se produce y mantiene. Así, para Butler no es suficiente buscar una representatividad en el lenguaje y la política. La crítica feminista debe también pensar que la categoría de “mujer” se produce y se limita por estructuras de poder que no permiten su emancipación¹⁰⁷, y que el feminismo también tiene gestos totalizadores y colonizadores¹⁰⁸: el feminismo también ha sido esencialista, también ha intentado suprimir a las Otros.

Lo cierto es que la fotografía fue y sigue siendo la forma más tradicional de apropiación, y ésta se entendió como una cuestión femenina en esta época¹⁰⁹. Más aún, el fotógrafo Jeff Wall, antes de alcanzar la fama de la que goza hoy en día, se refirió a Ericka Beckman, Dara Birnbaum, Sarah Charlesworth, Jenny Holzer, Louise Lawler, Sherrie Levine y Barbara Krüger (todas ellas de la *Generación Pictures*), como “the theoretical girls”¹¹⁰, contraviniendo así con este epíteto la idea tradicional y mítica de las mujeres con capacidades artísticas desordenadas, caóticas, intuitivas o irracionales, o con imaginaria puramente “vaginal”.

En efecto, las “theoretical girls” usaron su experiencia marginal con y como mujeres en el mundo abrumadoramente masculino para hacer una crítica a la representación, buscando

¹⁰⁷ Judith Butler, *Ibid*, pp.1-2.

¹⁰⁸ Judith Butler, *Ibid*, pp. 13-14.

¹⁰⁹ Incluso Foster, Krauss, Bois y Buchloh en el apartado del apropiacionismo de su libro *Art since 1900...* únicamente mencionan a Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman y Barbara Krüger en su análisis, las cuatro mujeres que usaron la fotografía como su principal medio. Cf. Hal Foster, *et al.* “1977” en *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Vol. 2, 1945 to the present.*, (New York, Thames & Hudson Inc., 2004), pp. 580-83.

¹¹⁰ Jeff Wall aparentemente acuñó este epíteto entre 1977 y 1978. Posteriormente Glenn Branca se lo apropió para denominar a su banda de rock. Cf. Douglas Elkund. *Op. Cit.*, p. 144.

una que fuese propia, y a pesar de que en la exposición *Pictures* sólo participó una mujer: Levine, la *Generación Pictures* en general se considera de carácter eminentemente femenino. Pero entonces ¿qué significa leer a Weston como Sherrie Levine?

Yo propongo que ver a Weston como Sherrie Levine es mirar una imagen que se quiere libre, que no requiere de la categoría de lo femenino o lo masculino para proyectar su potencial transgresivo, que no quiere estar vinculada a una significación ni a un lenguaje establecidos, que quiere que la vean desde el presente y no la lleven siempre hacia el pasado, que no quiere sujetarse a un padre o madre y prefiere ser acogida anónimamente, que quiere ser pensada y complejizada y abordada una y otra vez y liberada de ontologías.

¿Por qué Weston?

Preguntándonos nuevamente sobre el por qué de la apropiación de las imágenes de Weston en concreto, aparecen ante nosotros cuestiones evidentes: Edward Weston es un artista consagrado de la primera mitad del siglo XX, al igual que todos los demás apropiados por Levine, pero además es fotógrafo y, dentro de la fotografía, perteneció en diversas corrientes y presenció la época del debate en el que la fotografía como medio se ganó para sí misma su propio espacio dentro del arte cuando se le contrapuso a la pintura. En ese debate, Weston fue una pieza clave y uno de los iniciadores de la teoría fotográfica. Siendo una “theoretical girl”, yo propondría que la elección de sus apropiados se debe más a motivos teóricos.

En general, los artistas de la *Generación Pictures* tenían una marcada influencia anti-pictórica¹¹¹. Cuando Sherrie Levine legó a Nueva York, a mediados de los 70's, la pintura no era problematizada. Incluso *Artforum* dedicó un ejemplar de su revista a su declive: “la pintura ha dejado de ser el medio artístico dominante del momento”¹¹². Pero de vuelta a los 80's, la pintura regresó con la *New Image Painting* y *New Spirit in Painting*.

Ahora bien, Sherrie Levine no es fotógrafa, pero utilizó a la fotografía para problematizar la idea de medio contraponiéndola, una vez más, 50 años después de Weston, a la pintura.

Edward Weston estuvo primero ligado al movimiento pictorialista, cuyas características consistían en imágenes con delineados sutiles y tomas paisajísticas que enfatizaban formas y patrones de luz. Una característica importante de este movimiento, también conocido como *fotosecesionismo*, fue su cercanía con el movimiento impresionista¹¹³. “Creció la convicción de que la foto era sólo un nuevo tipo de pintura, y sus exponentes trataron por todos los medios de hacer posible que la cámara produjera resultados pictóricos”¹¹⁴. Retrataristas desde Nadar, pasando por Julia Margaret Cameron o Mathew Brady adoptaron estrategias de composición y estilo que habían sido postuladas por pintores de retrato desde

¹¹¹ De todos ellos, sólo Salle y Lawson se decantaron por utilizar a la pintura como soporte de sus piezas, pero siempre como parte de una estrategia conceptual y ya no adhiriéndose a los cánones tradicionales de ésta. Cf. T. Lawson. “Última salida: la pintura” en B. Wallis. *Op. Cit.*, pp. 153-165. (Texto originalmente publicado como *Last Exit: Painting* en *Artforum*, octubre de 1981).

¹¹² Cf. Howard Singerman. *Art History. After Sherrie Levine*. Pp. 56-57

¹¹³ Este tipo de fotografía se caracterizaba por la creación de imágenes muy poco nítidas y muy manufacturadas, dando la impresión de desenfoques. Las técnicas preferidas eran las del tiraje, en donde se intervenía manualmente sobre la imagen, como ejemplo de ello están las impresiones en gomas bicromatadas. Se utilizaban también brochazos, pinceladas y rascadores para lograr estos efectos. Cf. Paloma Castellanos. *Diccionario Histórico de la Fotografía*, (Madrid, Ediciones Istmo, 1999), p. 179.

¹¹⁴ E. Weston. “Seeing photographically” en. *Classic Essays on Photography*, Alan Trachtenberg (ed.), (New Haven, Conn., Leete's Island Books, 1980), p. 170. [La traducción es mía]

el Renacimiento. Lo peligroso en ello residía en que se impuso un canon a la fotografía, de tal modo que el objetivo de ésta se convirtió en una foto-pintura en lugar de una verdadera foto y esta influencia se volvió tradición y retrasó el reconocimiento del campo creativo que la foto había posibilitado.

A principios del siglo XX, los fotógrafos, principalmente Stieglitz y, con él Adams y Weston, comenzaron a declarar a la fotografía como un medio para conseguir una exactitud en la representación, un enfoque preciso y lograr así una fotografía pura. Todas esas características se convirtieron en el movimiento *straight photography*¹¹⁵. En 1925, Weston comenzó a fotografiar desnudos a partir de este realismo, en ellos resaltaba ángulos, fragmentos, lugares comunes desde posiciones extrañas: “Me siento seguro en mi creencia de que el acercamiento a la fotografía – y el más difícil de ellos – debe ser a través del realismo”¹¹⁶. Es precisamente en el desnudo en donde Weston se desmarcó de sus antecedentes pictorialistas: no pretendía ignorar “defectos” como venas, lunares e imperfecciones, sino acentuarlos a conveniencia, enfrentarlos como hechos reales. Para el pintor, la realidad es imperfecta, sólo es el punto de partida. Para el fotógrafo, la realidad es infinita en sus revelaciones¹¹⁷.

La idea que subyacía en el enfoque foto-pictórico es la que considera que la foto directa era producto de una máquina y, por lo tanto, no podía ser un arte. Así, el negativo era el punto de partida, una primera impresión a ser mejorada por la mano hasta que se borrarán los

¹¹⁵ Cf. Alma Davenport. *The History of Photography, an overview.*, (New Mexico. The University of New Mexico Press, 2000), p. 67 y 68

¹¹⁶ Cf. Nancy Newhall, *Op. Cit.*, p. 22.

¹¹⁷ Cf. Nancy Newhall. *Ibid.*, p. 19.

últimos vestigios de su “origen mecánico”. Posteriormente, en la *straight photography*, la consigna era la de no alterar o manipular el negativo una vez producida la imagen, pues en la manipulación se perdía la pureza de la imagen única. Así, como consecuencia del cambio de paradigma fotográfico, el fotógrafo pasó de ser un mero operador de una máquina a un autor. Sin embargo, la determinación de su imagen no estaba asegurada meramente por elegir el encuadre y activar el obturador, como sí ocurría en la pintura en donde la presencia de la mano del artista era definatoria de la imagen. Lo fotografiado, la realidad, comenzó convertirse en un problema en sí mismo. Es por esta razón que Benjamin criticaba a los fotógrafos que buscaban el aura perdida aplicando las técnicas de la pintura¹¹⁸. La fotografía es inherentemente múltiple, reproducible, de ahí que la noción de originalidad como aura se vacía¹¹⁹.

Al decantarse por abandonar los cánones de la pintura, Weston creía que existía algo antes de la impresión final: “Dado que el proceso de registro es instantáneo, y la naturaleza de la imagen tal que no puede sobrevivir a la mano correctiva, es obvio que la impresión final debe ser creada completamente antes de que la película sea expuesta”¹²⁰. Así, propuso que la verdadera tarea del fotógrafo era anterior al disparo e implicaba un “ver fotográficamente”, es decir, una ponderación previa de las capacidades de sus herramientas, procesos técnicos y valores, de tal modo que éstos pudieran ser puestos en una escena ante él¹²¹. La fotografía, así, se convirtió un medio de presentar a sus sujetos en términos de su verdad básica, es decir, la imagen era una creación mental re-creada por la cámara y que

¹¹⁸ Douglas Crimp, “The photographic activity of posmodernism”, p. 113.

¹¹⁹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *passim*.

¹²⁰ E. Weston. “Seeing photographically”, *Op. cit.*, p. 172.

¹²¹ Cf. *Ibid.*, p. 173.

generaba imágenes más reales y comprensibles del objeto mismo. Las reglas de composición, el encuadre y el enfoque son conceptos que se analizan *a posteriori*, en realidad el fotógrafo debe ser libre de fórmulas, dogmas y tabús: “sólo entonces puede ser libre para poner su visión fotográfica al servicio del descubrimiento y revelación de la naturaleza del mundo en que vive”¹²². Resulta entonces paradójico que la *straight photography* que buscaba una cierta inmediatez con el sujeto representado apele a una ponderación *a priori* de los conceptos y valores de lo que se va a representar, si bien esta ponderación no es del tipo intelectual. Ese “ver fotográficamente” es el modo en que Weston nos demuestra que sus imágenes no son la realidad, sino su representación artística.

Ahora bien, regresando nuevamente desde los 20’s a los 70’s, podemos hablar de un nuevo debate en torno a lo fotográfico en términos parecidos. Este mismo concepto de “lo fotográfico” es nuevo, surge en ese contexto: “Lo fotográfico [...] no es ni la fotografía ni una sola foto; no es ni el medio ni la instancia del medio. Más bien es algo como la condición técnica de la fotografía, su reproducibilidad, su circulación, y sus arraigos contingentes y discretamente indiciales al mundo [...]”¹²³. Así, lo fotográfico no sólo se torna contra la pintura en este debate de los 70’s, sino también en contra de la aspiración de la fotografía de obtener la condición aurática de la pintura. Y es que, al entrar de lleno en el ámbito de las Bellas Artes, se le atribuyeron a las fotografías nuevamente los tradicionales conceptos de las obras de arte únicas, autónomas, cerradas, autorales:

Habiendo decidido que la fotografía del siglo XIX pertenece a un museo, habiendo decidido que los géneros del discurso estético se le pueden aplicar, habiendo decidido que el modelo

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, p. 60.

histórico del arte se le puede aplicar a este material, los estudiosos recientes de la fotografía han decidido (antes de tiempo) ya bastante. Por un lado, han concluido que las imágenes dadas son *paisajes*¹²⁴ (no *vistas*) y que están seguros acerca del discurso al cual estas imágenes pertenecen y sobre lo que ellas representan. Por el otro, (pero esta conclusión se alcanza simultáneamente con la primera), ellos han determinado que otros conceptos fundamentales del discurso estético se deben aplicar a este archivo visual. Uno de estos conceptos es el de artista, con su correlativa noción de progreso constante e intencional al que damos el nombre de *carrera*, el otro es la posibilidad de coherencia y significado que desdoblará a través de un cuerpo de obra así producido, conformando la unidad de una *obra*¹²⁵.

Así Rosalind Krauss asiste al momento en que lo fotográfico surge como problema ante el cual ella propone que la fotografía debe pertenecer a un espacio discursivo diferente del de la pintura. Por otro lado, Crimp señala que en aquella época se dieron dos fenómenos contradictorios: el resurgimiento de la pintura expresionista y el triunfo de la fotografía como arte¹²⁶, sin rechazar sus reproducciones. Ante estos fenómenos, Crimp se pregunta qué pasó entonces con el aura y cómo es que se llega a hablar todavía de la autenticidad de una imagen. Para él, ya no podemos seguir pensando como lo hacían los historiadores de arte de antaño con sus análisis estilísticos y químicos, recurriendo a la Historia del arte y la museología para encontrar la impresión *vintage* porque esto implica que de nuevo caemos

¹²⁴ La diferencia entre *landscape* y *view* es descrita por Rosalind Krauss de la manera siguiente: *view* fue el término usado en publicaciones de foto para lo fotográfico en los 60's como categoría descriptiva que remite a una noción de autoría que no le pertenece al artista individual sino al editor o publicista. El *landscape* era la noción usada solamente en pintura. Cf. Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces" en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 140.

¹²⁵ "Having decided that nineteenth-century photography belongs in a museum, having decided that the genres of aesthetic discourse are applicable to it, having decided that the art-historical model will map nicely onto this material, recent scholars of photography have decided (ahead of time) quite a lot. For one thing, they have concluded that given images are *landscapes* (rather than *views*) and they are thus certain about the discourse these images belong to and what they are representations of. For another (but this conclusion is reached simultaneously with the first), they have determined that other fundamental concepts of aesthetic discourse will be applicable to this visual archive. One of them is the concept artist, with its correlative notion of sustained and intentional progress to which we give the term *career*. The other is the possibility of coherence and meaning that will unfold through the collective body of work so produced, this constituting the unity of an *oeuvre*." Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces", p. 142

¹²⁶ Cf. Douglas Crimp, "The photographic Activity of Postmodernism", pp. 114 y ss.

en la creencia de un artista genio con una visión única, volvemos a creer en la subjetividad fotográfica. La apuesta de Crimp es aceptar que la actividad fotográfica de la posmodernidad es una manera subversiva de considerar la autenticidad de la imagen mediante el desplazamiento de su aura hacia la copia mostrando que la foto siempre es una re-presentación, algo ya siempre visto¹²⁷.

Levine levantó sus obras en este escenario de problematización de lo fotográfico. Yo sostengo que su apropiación de Weston fue mucho más contestataria que la de sólo haber luchado por “cambiar el espacio discursivo de la foto” o la de “diferir el aura de la imagen a sus copias”. Sus antecedentes conceptuales provienen de artistas que usaron la foto sin ser fotógrafos e ignoraron por completo la estética fotográfica. Entre ellos se encontraban Sol LeWitt, John Baldessari, Douglas Huebler, etc. Para ellos la fotografía era una herramienta que podían intercambiar por cualquier otra¹²⁸. Así, sostengo que ella quería una liberación más universal de la autoría que trascendiera cualquier superioridad de los soportes del mundo del arte, es decir, no hacía fotos para reivindicar las fotos, sino porque el medio le sirve en sus aspiraciones conceptuales.

La foto en especial logró una reputación. A pesar de que Levine la usó por sus cualidades y no por ser, ella misma fotógrafa, la foto le permitió interesarse en la idea de la multiplicación de las imágenes y su reproducción mecánica y la usa como modo de introducir su imaginario. La fotografía, entonces, no era un medio que se tomaba sin reservas, sino que se pretendía también problematizarlo. Benjamin criticaba el hecho de que se cuestionara

¹²⁷ Cf. *Ibidem*.

¹²⁸ Cf. Adam Weinberg, *Sherrie Levine. Mayhem*, p. 7.

sobre si la fotografía era un arte o no y que no se planteara la pregunta de si más bien la fotografía no había transformado por completo la naturaleza del arte¹²⁹.

Dice Abigail Salomon-Godeau, a manera de crítica, que la apropiación que Levine hizo de Weston no significa nada fuera del reducido círculo que conoció las fotos de Weston. Como consecuencia, si ya no importa el autor y si éste ya no es un genio, las imágenes se juzgan con base al deseo que su contenido despierta¹³⁰. Aunque afirme esto a manera de crítica a Levine, pienso que eso es justo lo que quiere: que la imagen misma se libere de una vez de determinismos en su significación y potenciar la posibilidad del espectador para recomponerlas, rehacerlas, empalmarlas, borrarlas, pensarlas y vivirlas... porque la imagen se compone individual y colectivamente.

El término nuevo de la ecuación: el espectador

Ya a finales de los 50, Duchamp ofreció un nuevo modelo de significación de la obra de arte bajo la fórmula: “El acto creativo no se lleva a cabo sólo por el artista; el espectador trae la obra hacia el contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualificaciones internas y por lo tanto agrega su contribución al acto creativo”¹³¹. Para Roland Barthes, el espectador (el lector) es un lugar, un destino sin historia, sin biografía o vida interna.

¹²⁹ Cf. Hal Foster, *et al. Op. Cit.*, p. 581

¹³⁰ Cf. Anne Higonnet, *Op. Cit.*, p. 334

¹³¹ Citado por Howard Singerman en Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, p. 74

Para los estudios visuales, el significado de las refotografías de Levine, y de las obras en general, sucede: es una cuestión de experiencia¹³². Esto es mucho más patente cuando el artista es quien lanza el anzuelo, o tiende puentes hacia el mundo y hacia el espectador, conexiones y ramificaciones indeterminadas y azarosas que tienen a veces la forma del diálogo. Las interpretaciones comunes en cuanto a las refotografías de Levine generalmente se abocan a la obra en tanto reproducida, en tanto signo dispuesto a descifrar en su significación, considerando que cuando Levine pide que *nazca* el espectador su tarea sea la del desvelamiento de su *quid*. Pero ¿qué pasa si no hay *quid*? ¿qué pasa si el sentido de la obra es que no tiene un significado adherido? ¿cuál es el valor de la imagen si está liberada de su origen? Para los estudios visuales, el que una imagen sea copiada y pegada no es importante, ésta no se empobrece ni degrada, como sí ocurre con la Historia del arte. “[...] la imagen se libera de la carga de ser una reproducción de un original auténtico y se convierte en algo más. Separada de su fuente, disponible, arrastrada a la papelera de un momento a otro, ¿cuál es su valor? ¿y a quién le pertenece legítimamente este valor?”¹³³.

Siguiendo a Néstor García Canclini, por otro lado, en su idea de que la globalización no trae homogeneización, sino fragmentación y recomposición, el consumidor tiene un papel activo en la vida cultural, y en el consumo se desarrollan la creatividad y la actitud personal¹³⁴. Así, consumir imágenes cotidianas o no, apropiadas o no, artísticas o no, es poner en acto modos de pensar y de vivir de cada espectador.

¹³² Cf. Mieke Bal, “El esencialismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales”, p. 39.

¹³³ Susan Buck-Morss. *Op. Cit.*, p. 156

¹³⁴ Keith Moxey, *Op. Cit.*, p. 32.

Como señalé anteriormente¹³⁵, la separación metafísica mente-cuerpo (o visión-objeto), sigue siendo operativa en la Historia del arte y esto entraña un estancamiento del papel del espectador y de las obras considerándolas como pasivas, haciendo recaer en el artista toda actividad. Pero la visión no es una mera percepción, la visión es un acto, una activación de las capacidades mentales, emotivas, conceptuales, discursivas, y sensoriales del espectador. El espectador no es un sujeto al que le podamos decir fácilmente qué ver y cómo ver. La mirada no es en ningún caso pura, y mirar un objeto artístico no puede reducirse a aplicarle un método como instrumento, tiene que ser mucho más rico, algo parecido a un encuentro en el que ambas partes se muestren abiertas. *Yo* como espectadora no soy un ojo, ni un sujeto racional meramente. *Yo* soy un cúmulo de experiencias, soy mi cuerpo y mis pasiones.

Como consecuencia de ello, las imágenes ya no se subordinan al texto (al mensaje), sino que actúan (recordemos que las consideramos entes vivos) directamente sobre la mente. Tienen un poder performativo sobre nosotros que suplanta al artista como agente. Y ellas son todo lo que hay, no hay más conceptos. Lo único que requieren es ser vistas, porque lo percibido sólo existe cuando alguien lo ve. Y así los apropiadores terminamos siendo nosotros, las imágenes se vuelven nuestras porque las vivimos. Levine sólo nos dio el camino, nos marcó la pauta, pero los que terminamos por completarlas somos nosotros. Sus refotografías siempre interpelan, no pueden no hacerlo. Uno sabe, ante ellas, que existe un problema delante de nosotros y busca una salida. Es una obra que reclama reciprocidad¹³⁶.

¹³⁵ V. Supra, p. 13-14 y 51-52.

¹³⁶ Una de las primeras descripciones que realiza Howard Singerman en su libro de Levine consiste en que su obra demanda que el espectador de algo a cambio. Cf. Howard Singerman. *Sherrie Levine, Mayhem*, p. 16.

Conclusiones

La propuesta del presente ensayo fue repensar la pieza *Untitled (After Edward Weston)* de Sherrie Levine a partir de su definición como *picture*, es decir, una imagen cuya visualidad no se conciba enteramente como objetividad y como completud, sino como ambigüedad y precariedad, de tal modo que suscite una vivencia en el espectador de carácter sensorial, pero también del tipo intelectual y emotivo.

La estrategia de apropiación de imágenes pertenecientes al arte moderno que lleva a cabo Sherrie Levine iniciando los años 80's (hace 33 años) siguen considerándose problemáticas para la Historia del arte debido a que todavía operan al menos tres nociones esencialistas que sujetan a las obras de arte: la idea de que la imagen visual es una, acabada y completa, y que alrededor de ella se dan múltiples interpretaciones sin alterarla sustancialmente; la noción de que la imagen es pasiva y la actividad recae enteramente, o bien en el artista que la creó, o bien en el intérprete; y, por último, el concepto de originalidad entendida como anterioridad temporal, pero también simbólica, casi mitológica, y su principal fuente de valor. Y es precisamente éste último concepto el que se complica cuando atendemos al hecho de que las fotos de Weston ya eran problemáticas en términos de su autenticidad en diversos sentidos y Levine sólo vino a demostrar la arbitrariedad de estas concepciones. De este modo, la crítica que le atribuyo a la artista sobre el esencialismo de la imagen se da a partir de la dislocación del concepto de origen de la obra por medio de la fotografía, no como medio, sino como problema. ¿Cómo hablar de lo fotográfico sin caer en

esencialismos, sin circunscribir a la fotografía dentro de un predicado definitivo y cerrado del tipo “la fotografía es índice” o “la fotografía es documento de la realidad” o “la fotografía es reproductibilidad”?

Levine, al realizar esta pieza y al intentar anularse como “autora” en el sentido tradicional”, nos muestra que las imágenes (*pictures*), proceden de influencias, inspiraciones, tiempos y lugares insospechados, muchas veces indatables; pero también su destino es inconmensurable, infinito en posibilidades. Y eso sólo es posible debido a que son carentes, fragmentarias, sin determinación plena y absoluta, y ellas mismas buscan su completud, incitan al espectador a completarlas. Pero sus *pictures* no quieren ser vistas, sino miradas; es decir, no les basta con un mero ejercicio de percepción a través del ojo, sino que ponen en juego muchísimas capacidades del espectador: su memoria, su emotividad, su intelecto, su atención, su deseo. Pero ¿es que no toda imagen tiene esa capacidad?, ¿no cualquier cosa que se postre ante nosotros tiene esa virtud de despertar en nosotros una infinidad de sensaciones, recuerdos, deseos y pensamientos? En términos generales podríamos decir que sí, pero estaríamos olvidando que se trata de la foto de otra foto, que no hay diferencia visual y que la “anterior” proviene de Edward Weston, un autor con una biografía y unas pretensiones específicas. Este hecho solo nos habla de un juego mucho más perverso, el que tiene que ver con que conozcamos o no la foto que le sirvió de base, y esto nos interpela aún más, nos pide que nos hagamos preguntas sobre cómo nos aproximamos a las imágenes y que nos hagamos conscientes de cómo éstas también han sido previamente interpretadas. Por eso en Levine, aunque se trate de fotos, su medio no es una técnica, sino una estrategia de pensamiento y de vivencia.

A manera de sugerencia, junto con Levine, hago un llamado a una Historia del arte en donde lo importante no sea fijar, datar, cerrar. Una Historia del arte sin esencialismos que busque generar experiencia y que privilegie lo poético y lo anacrónico por encima de lo histórico-lineal será aquella que considere a lo teórico (el pensar, el hacer crítica) como algo vivo y no como una determinación *a priori*.

Bibliografía

- Bal, Mieke. 2004. El esencialismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales. *Estudios Visuales No. 2. La polémica sobre el objeto de los estudios visuales*. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> (consultada el 14/11/2013).
- Barthes, Roland. 1999. The Death of the Author. En *Image, music, text*, 142-48 USA: Noonday Press Edition.
- Benjamin, Walter. 2012. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Obras*, Libro I, vol.2, 11-85. Madrid: Adaba.
- Brea, José Luis. 2006. Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. *Estudios Visuales No.3, Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>, (consultada el 14/11/2013)
- Buck-Morss, Susan. 2005. Estudios Visuales e Imaginación Global. En *Estudios Visuales, la Epistemología de la Visualidad en la Era de la Globalización*, ed. José Luis Brea, 145-59. Madrid: Akal
- Burton, Johanna y Elisabeth Sussman, eds. 2011. *Sherrie Levine, Mayhem*. New Haven: Whitney Museum of American Art, Yale University Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Castellanos, Paloma. 1999. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Crimp, Douglas. 1977. *Pictures: An Exhibition of the Work of Troy Bauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith*. Artists' Space. <http://artistspace.org/exhibitions/pictures/> (consultada el 25/04/2013).
- _____. 1993. The photographic activity of postmodernism. En *On the Museum's Ruins*, 108-125. Massachusetts: MIT Press.
- Davenport, Alma. 2000. *The History of Photography, an overview*. Nuevo Mexico: The University of New Mexico Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- _____. 2012. *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve y Fundación Televisa.
- Dorotinsky, Deborah y Laura González. 2006. Las máscaras de Eros. En *Desnudos, 1926-1932: fotografías de Luis Márquez Romay*. 25-35. México: Patronato del MUNAL, A.C., INBA y UNAM.
- Elkund, Douglas. 2009. *The Pictures Generation, 1974-1984*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Foster, Hal, ed. 1998. *The Anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Nueva York: The New Press.
- _____, et al. 2004. 1977. En *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Vol. 2, 1945 to the present*. 580-83. Nueva York: Thames & Hudson Inc.
- Fried, Michael. 2003. Art and Objecthood. En *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison & Paul Wood. 835-46. Reino Unido: Blackwell Publishing.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency. An Anthropological Theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- Greenberg Clement. 2000. Towards a New Laocoon. En *Pollock and After*, ed. Francis Frascina, 60-70. Londres: Routledge.
- Guasch, Ana María. 2000. *El arte último del siglo XX, Del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Heidegger, Martin. 2000. La época de la imagen del mundo. En *Caminos de Bosque*, 63-90. Madrid: Alianza Editorial.
- Higonnet, Anne. 1999. Conclusions based on observation. En *The Familiar Gaze*, ed. Marianne Hirsch, 325-42. New Hampshire: Univesity Press of New England.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 2002. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Lessing, G.E. 1960. *Laocoonte*. México:UNAM.

- Levine, Sherrie. 2012. Five Comments (1980-85). En *Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artist's Writings*, comps. Kristine Stiles y Peter Selz, 437-38. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Mandiberg, Michael. 2001. *After Sherrie Levine*. <http://www.aftersherrielevine.com/> (consultado el 5/Jun/2014).
- Marchán Fiz, Simón. 2001. Epílogo sobre la sensibilidad <<posmoderna>>. En *Del Arte Objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal. 291-342.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representación*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moxey Keith. 2005. Estética de la cultura visual en el momento de la globalización. En *Estudios Visuales, La Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea. 27-38. Madrid:Akal
- Newhall, Nancy. 2007. Edward Weston and the Nude. En *Weston's Book of Nudes*, ed. Brett Abbott. 19-26. Los Angeles: Getty Publications.
- Ng, David. 2013. CalArt names new art studiobuilding after John Baldessari. *Los Angeles Times*, 29 de noviembre. <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-calarts-john-baldessari-20131127,0,7368564.story#axzz2n6inecHh> (consultada el 08/Dic/2013).
- Owens, Craig. 1994. The discourse of Others: Feminists and Postmodernism. En *Beyond Recognition. Representation, power, and culture*, 166-90. USA: University of California Press.
- Pagel, D. (1995) Sherrie Levine's Copies of Copies: Another Parasitic Display. *Los Angeles Times*, 16 de marzo. <http://articles.latimes.com/1995-03-16/entertainment/ca-43200.html> (consultada el 28/03/2013).
- Phaidon. *How Robert Rauschenberg erased a Willem de Kooning and created a landmark of postmodernism*. <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/march/01/how-robert-rauschenberg-erased-a-willem-de-kooning-and-created-a-landmark-of->

[postmodernism/](#) (consultado el 23/05/2014).

- Siegel, Jeanne. (s/f) After Sherrie Levine, entrevista con Sherrie Levine. *Arts Magazine*. <http://artnotart.com/sherrielevine/arts.su.85.html> (consultada el 28/03/2013).
- Singerman, Howard. 2012. *Art History, After Sherrie Levine*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Smith, Roberta. 1987. Art: From Sherrie Levine, a Mini-Retrospective. *New York Times*, 18 de septiembre. <http://www.nytimes.com/1987/09/18/arts/art-from-sherrie-levine-a-mini-retrospective.html> (consultado el 10/06/2013).
- _____. 2011. Flattery (Sincere?) Lightly Dusted With Irony. *New York Times*, 10 de noviembre. http://www.nytimes.com/2011/11/11/arts/design/sherrie-levine-mayhem-at-whitney-museum-review.html?_r=0 (consultado el 10/06/2013)
- Vasari, Giorgio. 2010. Miguel Ángel Buonarroti, florentino, pintor, escultor y arquitecto. En *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, 745-72. Madrid: Cátedra.
- Wallis, Brian, ed. 2001. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Weston, Edward. 1980. Seeing photographically. En *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg. 169-75. New Haven: Leete's Island Books.