

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449

PRESENTACIÓN

Texto de **Coordinación editorial**

UT PICTURA POESIS

‘Las potencias de Alonso Gil’, por **Esther Regueira Mauriz**

Imágenes de *Laocoonte* n.10, de **Alonso Gil**

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS

Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios. **Patricia Rojo Lemos**

CONVERSANDO CON

Isabel García Adánez, por **Patricia Rojo Lemos**

TEXTO INVITADO

Traducir literatura al gallego, **Rosa Marta Gómez Pato** y **Patricia Rojo Lemos**

ARTÍCULOS

El falatório de Stela do Patrocínio. Escucha, transcripción y lenguaje poético

Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en *El Lobo Solitario y su cachorro* y *Camino a la Perdición*

Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain

No hay arte sin piedad. *Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori*

Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/22143>

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla),
Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València), **Irene León Tribaldos** (Universidad de Salamanca),
Carlos Castelló García (Universitat de València), **Mikel Martínez Ciriero** (Universidad de Navarra).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia),
Ana García Varas (Universidad de Zaragoza), **Mª Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla),
Marina Hervás Muñoz (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla),
Miguel Ángel Rivero Gómez (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada),
Miguel Salmerón Infante (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona),
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès),
Luis Camnitzer (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València),
Anacleto Ferrer Mas * (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz),
José Jiménez* (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador),
Pablo Oyartzun (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia),
Bernardo Pinto de Almeida (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo),
Zoltán Somhegyi (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland),
Martín Zubiria (Universidad Nacional de Cuyo), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University).

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons
Atribución 3.0 España, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



†

El equipo editorial de *Laocoonte* lamenta la pérdida de nuestro apreciado colega Luigi Russo (1943-2018) de la Università di Palermo. Agradecemos su valiosa colaboración como miembro del Comité científico de nuestra revista.

LAOCOONTE

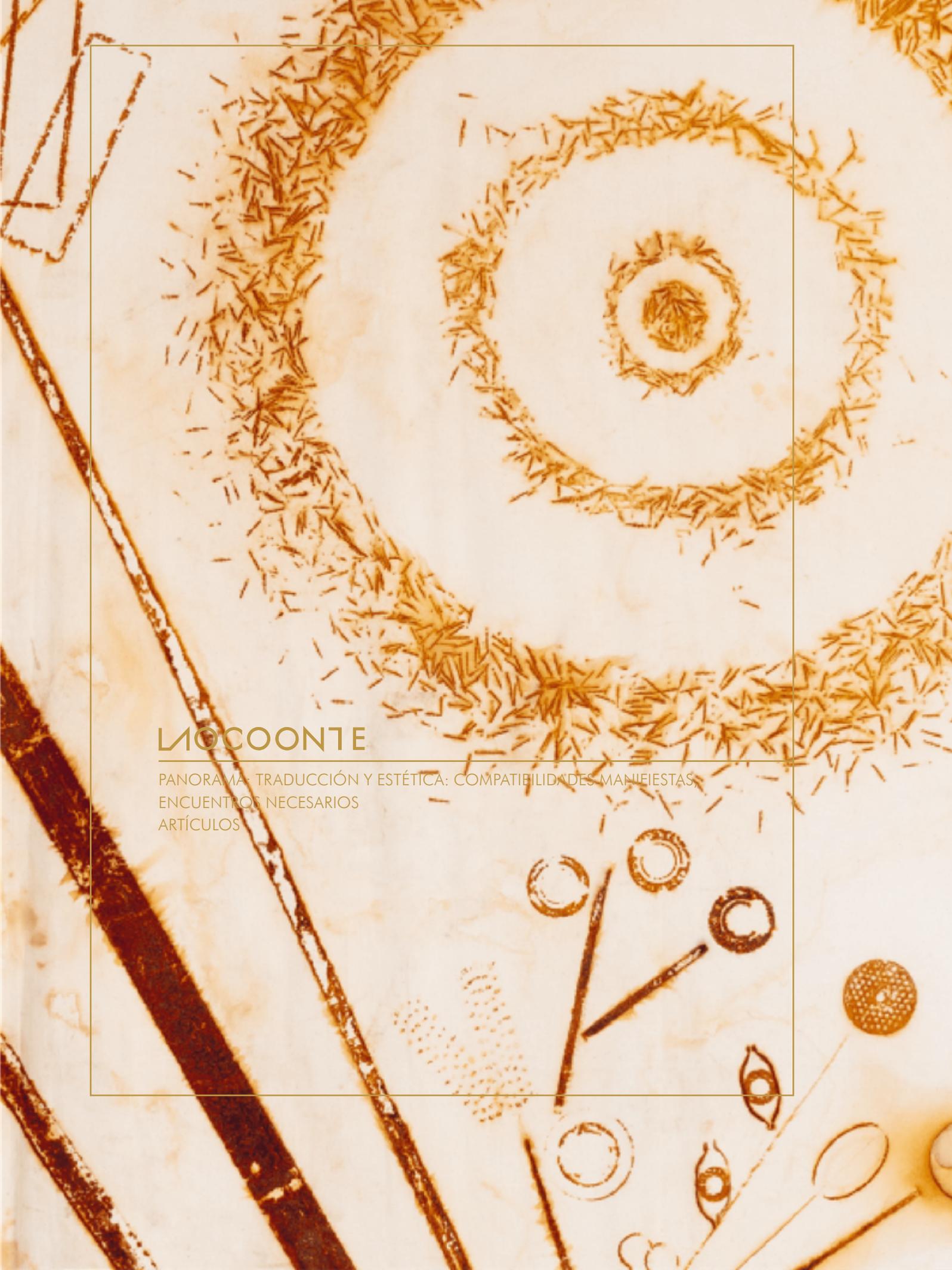
REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 10 • 2023

PRESENTACIÓN.....	7
UT PICTURA POESIS	9
Las potencias de Alonso Gil , de Esther Regueira Mauriz	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 10, de Alonso Gil	27
PANORAMA	
TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS	29
Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios, por Patricia Rojo Lemos	31
CONVERSANDO CON	
Conversando con la traductora literaria Isabel García Adánez , por Patricia Rojo Lemos	41
TEXTO INVITADO	
Traducir literatura al gallego, por Rosa Marta Gómez Pato y Patricia Rojo Lemos	61
ARTÍCULOS	
El falatório de Stela do Patrocinio. Escucha, transcripción y lenguaje poiético, Celiner Ascanio Barrios	77
Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en <i>El Lobo Solitario y su cachorro</i> y <i>Camino a la Perdición</i> , Pablo Sánchez López	89
Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain, Cristina Zimbroianu	103
No hay arte sin piedad. Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori, J. A. Corbal	116
Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción, Mónica Yoldi López	134
RESEÑAS	
Verónica Gerber Bicecci en una brumosa orilla, José Joaquín Parra Bañón	146
Aparatos, rituales, percepciones: Una genealogía del aparecer, Sergio Martínez Luna	149
<i>Fuera de lugar</i> , un diálogo con Edward Said desde la práctica artística, Alba Valladares Ramírez	155
Adam Smith desconocido: retóricas antiguas para tiempos modernos, Javier Leñador	160
La ironía y lo múltiple. Fragmentos para una emancipación, Elías Manzano Corona	164
Desde el oficio de ilustrador, Miguel Salmerón Infante	168
Desde la lucidez de una vida, Rosa Benéitez Andrés	171

La actualidad de Peter Szondi: un recorrido por sus posiciones hermenéuticas, Melania Torres Mariner	176
El intelecto no está de moda, Susanna González Turigas	181
Literatura y experiencia: nuevas miradas sobre la vida y obra de Goethe en la biografía de Helena Cortés, Elena Martín-Gil Palacios	185
Aproximaciones a la Estética Cotidiana, Natxo Navarro Renalias	188
La vida dañada como potencial de resistencia, Irene León Tribaldos	193
Del vocabulario budista a las luchas iconológicas de la Alemania del siglo XX: actualidad y necesidad de las disputas, Carlos Castelló García	197
Imágenes de Alonso Gil	
Imagen de portada de Alonso Gil	





LOCOONTE

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS,
ENCUENTROS NECESARIOS
ARTÍCULOS



Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

Elaine Sturtevant. The Value of Repetition versus the Value of Translation

Mónica Yoldi López*

Resumen

Este texto estudia a Elaine Sturtevant (Ohio, 1924 - París, 2014), artista estadounidense que ya en los años sesenta se apropió de la obra de artistas famosos como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys o Claes Oldenburg, entre otros, con el fin de deconstruir y analizar cuestiones relacionadas con la originalidad, la repetición, la autoría, la apropiación y la traducción en la escena artística.

Palabras clave: *repetición, copia, autoría, apropiación, originalidad, traducción*

Abstract

This text studies Elaine Sturtevant (Ohio, 1924 - París, 2014), an American artist who already in the 1960s appropriated the work of famous artists such as Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys or Claes Oldenburg, among others, in order to deconstruct and analyse questions related to originality, repetition, authorship, appropriation and translation in the art scene.

Keywords: *repetition, copying, authorship, appropriation, originality, translation*

“In the singular there is no original,
and in the plural it makes no sense”.
(Bohnen 1988: 40)

1. Introducción

En 1973 dos personas (Carol y Andrew Duncan) que firmaban como Cheryl Bernstein publicaron un ensayo titulado *Fake as More* (La falsificación como superación) que versaba sobre un artista llamado Hank Herron. Tal artista no existía, era una invención y, según el texto de la ficticia Cheryl Bernstein, se dedicaba a hacer copias exactas de pinturas de Frank Stella, introduciendo “un elemento radicalmente nuevo y filosófico... la negación de la originalidad” (Tomkins 1988: 7). Este hecho

* Escuela Superior de Diseño de La Rioja monica@esdir.eu

preludiaba desde la ficción lo que luego en la práctica harían los artistas dedicados al apropiacionismo. Aunque bien pudiera ser que las dos personas que inventaron a Hank Herron conocieran la obra de Elaine Sturtevant, que ya en los sesenta se apropiaba precisamente de pinturas de Frank Stella.

La corriente artística del apropiacionismo alcanzó su cenit en los años ochenta. Sin embargo, en los sesenta nos encontramos con la figura de Elaine Sturtevant (Ohio, EE.UU., 1924 - París, Francia, 2014), que mantuvo posiciones tanto o más extremas que los artistas apropiacionistas de la década de los ochenta. Su relevancia en el contexto artístico contemporáneo está siendo reconocida en los últimos años a través de las exposiciones que sobre su trabajo están llevando a cabo instituciones como el Albertina Museum de Viena o el Museum of Modern Art (MOMA, 2014) de Nueva York, en cuya retrospectiva *Sturtevant: Double Trouble*, tal y como señala Perter Eleey en el catálogo de esta, la artista colaboró activamente hasta el momento de su deceso. Más recientemente, en 2022, la galería Thaddaeus Ropac de Londres presentó *Sturtevant: Dialectic of Distance*.

En los sesenta, el Pop ya propiciaba el marco conceptual en el que se habrían de desarrollar cuestiones referentes a la deconstrucción de los valores que hasta el momento definían una obra de arte. La repetición y la copia de trabajos de artistas famosos y populares comenzó a ser práctica habitual en el arte Pop, que fagocitaba todo aquello que fuera del agrado de la sociedad de masas. Roy Lichtenstein y, sobre todo, Andy Warhol repitieron y copiaron obras maestras que por la reproductibilidad y los *massmedia* se habían convertido en imágenes despojadas del aura y el significado que en su día las caracterizó. Elaine Sturtevant sigue la línea del Pop y entiende las obras que copia como parte del mundo que le rodea y, por lo tanto, como algo susceptible de ser representado. Además, a todo ello añade la idea de que vivimos en la repetición porque todo retorna, pero lo igual, lo doble, adquiere un nuevo significado al extrapolarse temporal y espacialmente. Lo mismo descontextualizado puede generar la diferencia porque se observa y analiza desde una nueva perspectiva. Elaine Sturtevant emplea la copia a modo de traducción y, como plantea Umberto Eco en su ensayo *Decir casi lo mismo* (Eco 2008), reformula el significado de determinadas obras de arte a través de la repetición.

2. La primera apropiacionista

Elaine Sturtevant se apropia de obras de Andy Warhol, Frank Stella, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann o Anselm Kiefer, entre otros. Sturtevant realizó su primera exposición en 1965 en la Bianchini Gallery de Nueva York y en ella mostró una de las banderas de Jasper Johns, las flores de Andy Warhol, una camiseta de Claes Oldenburg, una escultura de George Segal, un Frank Stella y un James Rosenquist. En los años sesenta el trabajo de Sturtevant fue incomprendido. Tanto es así que tuvo serios problemas con marchantes y galerías a la hora de mostrarles su arte. En 1969 escribía en respuesta a un marchante: “No soy anti-arte. No digo, cualquiera puede hacerlo. No ridiculizo al artista. No documento el panorama contemporáneo. No hago copias” (Kultermann 1993). Sin duda la posición de Sturtevant en los años sesenta resultaba, cuando menos, chocante. Y es que, aunque ya Duchamp y, sobre todo, el Pop hubieran puesto en cuestión la autoría, y hubieran hecho uso de la copia y la reproducción mecánica, todavía era demasiado pronto para llegar a entender la

radicalidad a la que Sturtevant había arribado con veinte años de antelación. Aunque, cabe señalar, que en los ochenta el apropiacionismo no se vio libre de fuertes críticas como la de Calvin Tomkins, que se refiere a esta corriente como chifladura (Tomkins 1988: 7).

A Elaine Sturtevant —que dejó de hacer obra en 1973 y lo retomó en 1985— hemos de situarla en el Pop. Por aquel entonces en el arte era moneda corriente apropiarse de la imaginaria de la cultura de masas. Esta actitud era vista como transgresora y crítica tanto con la sociedad como con el arte. Era, en definitiva, una manera de hacer que cumplía los requisitos para instaurarse como un arte nuevo, con entidad propia y que, además, era fiel reflejo de la sociedad del momento. Elaine Sturtevant en sus inicios dio un paso más en el contexto del arte Pop, desencadenando toda una serie de conceptos y reflexiones que, si bien ya estaban presentes en el Pop y, por supuesto, en el arte de Duchamp, no iban a tener plena aceptación hasta entrados los ochenta.

Sturtevant hacía Pop del Pop, es decir, en vez de tomar como motivo de sus cuadros latas de Coca Cola, mitos del cine como Marilyn Monroe o Elvis Presley o tiras de cómic, a la manera de Lichtenstein, Oldenburg o Warhol, ella eligió como centro de sus trabajos las obras más conocidas y famosas de otros artistas (por lo general pertenecientes a la corriente Pop). Así, podría decirse que Sturtevant circunscribe su reflexión estética al arte en sí, dando primacía al concepto de representación, “pues, ¿qué es la representación sino una apropiación, una objetivización que se adelanta y domina?” (Owens 1985). Sturtevant objetiviza el arte del momento, nos somete a una paradoja infinita digna del mejor Borges: ¿cuál es el Pop del arte Pop? Las Marilyns de Warhol, los cómics de Lichtenstein, etc. Pues eso es precisamente lo que Sturtevant pinta. Como queda dicho, no pretende copiar. De hecho, en varias ocasiones, sus repeticiones están hechas de memoria. Al igual que hiciera Pierre Menard (Borges 1989) con *El Quijote*, Elaine Sturtevant pinta un cuadro que resulta ser idéntico al de otro artista anterior, pero los significados de ambas piezas son completamente diferentes. En primer lugar, el mero hecho de haber sido pintados con una distancia temporal hace que, consecuentemente, su lectura sea distinta y, en segundo lugar, si nos percatamos de que estamos ante una copia, se desencadena un proceso de desmitificación que hace que nos preguntemos qué queda del genio creativo y de la originalidad de la obra de arte. Cuando Elaine Sturtevant duplica y repite, ejerce de traductora, siendo sus obras ejercicios de negociación donde se muestran las equivalencias y las diferencias entre original y copia; porque, como señala Umberto Eco, “toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor” (Eco 2008: 23).

3. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

Con respecto a la originalidad, Bill Arning pregunta a Sturtevant: “Muchos ven tu trabajo en términos del gesto Dadá que celebraba la muerte de la originalidad. ¿Estás de acuerdo?”. A lo que la artista responde: “Todo lo contrario. Esa puede ser una intención de los apropiacionistas. Hay una diferencia entre poner a prueba la originalidad y afirmar la muerte de la originalidad. Tienes que ser un retrasado mental para reclamar la muerte de la originalidad” (Sturtevant et al 1992: 11). Elaine Sturtevant proclama la autonomía y el poder de la originalidad. Pero lo hace a través de la repetición porque —como ella misma afirma—: “Estar implicado con la repetición

siempre conlleva correr el riesgo de producir la diferencia” (Sturtevant et al 1992: 21). Esto es algo que ya demostraron tanto Flaubert en *Bouvard y Pécuchet* (Flaubert 1993), como Borges a lo largo de toda su obra. Bouvard y Pécuchet se empeñan en repetir todo tipo de experimentos científicos, pero sus repeticiones son siempre fallidas, siempre acarrea una diferencia plausible aunque no premeditada. Borges, por su parte, dejó claro que la repetición implica diferencia, y el mejor ejemplo de ello es su relato *Pierre Menard, autor del Quijote*. Por eso cabría decir que Sturtevant confronta la obra original con la apropiación que ella realiza, a fin de corroborar la ambivalencia de conceptos como repetición y diferencia. Como afirma Foucault, “se trata siempre de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano es también lo más Próximo y lo Mismo” (Foucault 1974: 330). La repetición implica perpetuación, pero ¿cómo repetir con exactitud? La copia, lo doble, siempre acarrea consigo la diferencia por mínima que esta sea; de otro modo la réplica sustituiría al original. La diferencia surge de la repetición, parte “de la monotonía secretamente variada de lo Parejo” (Foucault 1974: 330), y la repetición persiste sucesiva y continuamente. Tras un rodeo se vuelve a lo semejante. Lo idéntico retorna con nueva cobertura.

Además, en el trabajo de Elaine Sturtevant, repetir o copiar implica traducir y adaptar la réplica al momento presente y, por lo tanto, adecuarlo a nuevos códigos. Walter Benjamin en su texto *La tarea del traductor* dice:

ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia —que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por la que pasan todas las cosas vivas— el original se modifica (Benjamin 2016: 114).

De modo que la copia actualiza el original. Lo inserta en el presente, lo hace coetáneo y reclama que se lea desde una nueva perspectiva; una nueva visión que conlleva una nueva interpretación. En el presente analizamos y estudiamos el arte precedente con parámetros que no corresponden a los del momento de su gestación. Por lo tanto, la copia, la apropiación, nos invitan a visitar obras pretéritas con una mirada contemporánea, y ello implica, nuevas deducciones, nuevos resultados y nuevos significados. La apropiación y la copia en la contemporaneidad suponen una traducción; una suerte de ajuste de la obra de arte del pasado (aunque sea del pasado más inmediato) al presente. En este sentido, el conocido refrán italiano *traduttore traditore* cobra una relevancia particular cuando lo aplicamos al arte y a la expresión artística, pues la transcripción y el examen de las piezas apropiadas y copiadas incita a reformular determinadas características y definiciones. En el trabajo de Elaine Sturtevant repetir supone traducir, pues la artista se apropia de obras de arte célebres y las dota de nuevas propiedades. Como afirma Walter Benjamin, “las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama” (Benjamin 2016: 112). Así, las copias de obras de arte famosas que Sturtevant lleva a cabo son transposiciones alteradas, en primer lugar, por el factor temporal y, en segundo, lugar, por la lectura que hacemos de ellas.

La idea de la imbricación entre diferencia y repetición aparece en las apropiaciones que Sturtevant hace de creaciones y acciones de Duchamp y Beuys. *Retrato de Man Ray* (1966) nos muestra a la artista emulando la famosa fotografía de Duchamp con

el cabello lleno de espuma. *Relâche* (1967) reproduce la fotografía de Man Ray en la que Duchamp y Perlmutter aparecen desnudos como Adán y Eva imitando las poses del cuadro de Cranach; la misma Sturtevant es la que hace de Eva en *Relâche* (1967). *Desnudo descendiendo* (1968) es una fotografía que imita la que Duchamp realizara con una modelo; en la obra de Sturtevant la modelo es la propia artista. *Wanted* (1969) es otra pieza de Duchamp en la que Sturtevant suplanta al artista. *De'chiravit* (1970) es una apropiación de la obra de Duchamp del mismo nombre, pero en vez de recortar la silueta en negro del rostro de Duchamp, Sturtevant reproduce la suya propia. En 1971 Sturtevant realiza *Action*, donde recrea varias de las acciones de Beuys. En los noventa se apropia de obra de Kiefer, Haring o Gober. En todos sus trabajos Sturtevant repite. Sin embargo, sus repeticiones, paradójicamente, destacan por la diferencia que encierran, al ser la artista, y no Duchamp o Beuys, la que configura y protagoniza las obras. Sería lícito interpretar estos trabajos según la teoría feminista, que vendría a decir que el rol del autor y creador masculino es deconstruido y sustituido desde el punto de vista de la mujer, que subvierte los papeles reivindicando un lugar en el mundo del arte. No en vano su obra ha sido descrita como “un temprano ataque feminista a los heroicos del modernismo tardío” (Frank 1991: 11). No obstante, a nuestro entender y sin descartar la lectura feminista, Sturtevant se acerca más al ritual. Repite según las directrices marcadas por los artistas de cuya obra se apropia, como si de una ceremonia se tratara. En estos trabajos Sturtevant parte de la repetición pero llega a la diferencia. Donald Kuspit en su texto *Repeating The Unrepeatable: Elaine Sturtevant's Absolutization of Art* escribe:

Sus *Bombillas* de Jonhs I y II, ambas de 1988 y las *Bombillas inglesas*, 1987, difícilmente eran duplicados de la obra de Jonhs. La tomaban como su punto de partida. Lo mismo ocurre con varias de sus versiones de Beuys *Fat Chair* (1974-89). Su relación con el original de Beuys era oblicua, más que directa. Del mismo modo, su *Díptico de Marilyn* de Warhol (1973) parece ‘castrar’ más que celebrar el original de Warhol. No puedo recordar una ‘copia’ de Sturtevant que parezca perfectamente intacta —completamente como el original. Más bien, como Sturtevant dice, el original es un catalizador para lo que puede ser considerado como una especie de memoria —adecuada, pero no la mejor— de él. (Kuspit et al. 1990: 5).

No es gratuito que Sturtevant se apropie de obras de artistas como Warhol, Lichtenstein o Duchamp. Todos ellos han cuestionado el concepto de obra de arte única, genial e irreplicable, todos ellos han tenido muy presente la tradición artística y han dejado claro, bien en forma de homenaje, bien como crítica y parodia, que el arte del pasado no puede obviarse. “Como todo el arte, el arte de Sturtevant se funda en la continuidad y, en este sentido, está cimentado en el arte que le precede” (Kultermann 1993). Cabría añadir que en el arte de Sturtevant el progreso formal es nulo, pues la continuidad (o mejor, continuación) y el paso hacia adelante que da el apropiacionismo es de carácter conceptual. El apropiacionismo no cree en la innovación formal, es más, reniega de ella porque la copia y la repetición son sus armas para deconstruir la autoría, la originalidad, la unicidad de la obra de arte o el genio del artista. Donald Kuspit sostiene que el apropiacionismo proclama la muerte de la vanguardia (Kuspit 1993: 107), aunque, cabría puntualizar que más que la muerte se da un cambio en el concepto de arte que se tenía en las vanguardias. Hay

formas de arte que surgieron entonces y que todavía hoy, de alguna manera, están vigentes, como, por ejemplo, el surrealismo o la obra duchampiana. En cualquier caso, enterradas o no las vanguardias, el apropiacionismo se muestra heredero del postulado duchampiano que defiende que el significado y el valor de una obra de arte radica en la interpretación conceptual que de ella se haga. El hecho de tomar un objeto o una obra de arte anterior y cambiarlos de contexto puede provocar lecturas y análisis válidos desde la perspectiva de la época de la reproductibilidad (tanto técnica como digital) y los simulacros. Pero, como ha escrito Margot Lovejoy, “este acto de apropiación y repetición indica una cierta extenuación cultural que tiene un valor de choque importante porque dramáticamente trae a primer plano asuntos que normalmente yacen bajo la superficie, temas que necesitan ser cuestionados” (Lovejoy 1992: 80). Estos asuntos a los que Lovejoy se refiere son la copia y el original, la autoría, etc., en definitiva, los valores estéticos tradicionales que, de alguna manera, seguían en uso en las vanguardias. En esta línea, las apropiaciones de Elaine Sturtevant establecen un recorrido de ida y vuelta entre el original y la copia que cifran y descifran significados relativos a la creatividad o la autoría. Sturtevant traduce y expresa en una lengua particular lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.

Elaine Sturtevant lleva al límite la idea de originalidad en el arte y para llegar a lo original parte de la repetición y de la copia literal. Así, una vez que su trabajo fue reconocido, se tuvo por “algo muy nuevo y muy original. Nadie había hecho eso antes” (Cameron 1988). Además, Sturtevant plantea la posibilidad de tomar las representaciones, o sea, las obras de arte, como motivo de representación. Del mismo modo que plasmamos un paisaje en un lienzo, podemos plasmar otro cuadro preexistente. En cierto modo, el artista, aquí, se convierte en un artesano con tal dominio de la técnica, que pasa a ser un virtuoso capaz de reproducir lo supuestamente irreproducible, de traducir y descifrar lo supuestamente intraducible e indescifrable.

4. La autoría

Elaine Sturtevant es una de las grandes transgresoras del arte contemporáneo, no sólo por apropiarse de la obra de otros, sino por la clarividencia que manifiesta a la hora de llevar a cabo sus obras. Por ejemplo, cuando se propuso apropiarse de la obra de Warhol, pidió al artista pop sus planchas de serigrafía, viniendo a afirmar, una vez más, que la autoría de la obra de arte es un concepto que debe revisarse, más si tenemos en cuenta que posiblemente las planchas de las serigrafías de Warhol las realizaron sus ayudantes y no Warhol. Warhol, en principio, no tenía problema en colaborar con Sturtevant porque, de alguna manera, sus líneas de trabajo eran paralelas (sobre todo el último Warhol). Pero Sturtevant cuenta que pidió a Warhol la plancha de serigrafía de Marilyn y Warhol le dio permiso para que al día siguiente fuera a la Factory a por ella. Cuando Sturtevant se presentó en el taller del artista, la plancha de serigrafía de Marilyn había desaparecido misteriosamente. A Warhol no debió de parecerle bien que alguien se apropiara de su obra de un modo tan directo, por ello — según apunta Sturtevant (Sturtevant et al. 1992: 13)— escondió su *Marilyn*. Y es que los artistas no siempre ven con buenos ojos que sus obras se utilicen para según qué fines. Lichtenstein, en cambio, dio consejos técnicos a Sturtevant para que realizara las apropiaciones de su obra, como hiciera en su día Umberto Eco con varios de los traductores que tradujeron sus textos. Claes Oldenburg, por su parte, al saber lo que

Sturtevant hacía, la apoyó. Sin embargo, cuando Sturtevant llevó a cabo *The Store of Claes Oldenburg* en el 67 en el Lower East Side de Manhattan, recreando su pieza *The Store* de 1961, la artista terminó en el hospital tras recibir una fuerte paliza propinada por un grupo de estudiantes. *The Store* de Claes Oldenburg supuso un punto de inflexión en el movimiento del arte pop, ya que burlaba y cuestionaba las estrategias comerciales del mundo del arte y ponía de relieve la creciente mercantilización de las obras de arte. Con *The Store of Claes Oldenburg*, Elaine Sturtevant fue un paso más allá y desafió el discurso imperante en torno a la originalidad, la creatividad y la autenticidad. Es importante destacar que, en la actualidad, los mencionados conceptos de autoría, originalidad, autenticidad y creatividad están siendo revisitados a tenor de los últimos avances tecnológicos en inteligencia artificial. Algoritmos capaces de replicar determinados estilos artísticos y de generar piezas que emulan las obras de arte humanas, abren nuevas vías en el discurso que ya avanzaba el trabajo de Elaine Sturtevant. Herramientas informáticas como ChatGPT o DALL-E 2 suscitan cuestiones relativas al arte, como por ejemplo, las que atañen a la copia, a la repetición y, por ende, a la traducción, si entendemos ciertas producciones computacionales como traslaciones de obras de arte ya existentes. La reescritura que se da en las artes visuales contemporáneas estaba ya implícita en las creaciones de Elaine Sturtevant.

Otro aspecto relevante de la obra de Sturtevant es que varias de sus apropiaciones están realizadas casi contemporáneamente a la producción de los originales. Entre otras obras, hizo un *Lichtenstein* de 1963 en 1966, y *The Store of Claes Oldenburg* de 1961 en 1967. Lo que demuestra lo arriesgado de su propuesta, pues la apropiación de obra reciente de artistas vivos consagrados lleva a pensar en el plagio. Pero Sturtevant no pretende plagiar, ella repite lo irrepetible para desatar la experiencia artística. Las extrañas repeticiones de obras de arte que hace Sturtevant confirman su irrepetibilidad al mostrarlas como si se reflejaran en un espejo oscuro... Esta objetivización de la unicidad absolutiza o eterniza la obra de arte, la congela para siempre, no como parte de un inevitable progreso de la historia de arte, como le ocurrirá cuando sea famosa y racionalizada, sino como un destino en sí mismo. Podemos recuperar parte del sentido del verdadero destino de la obra de arte única —el destino implícito en su originalidad— mirando a las repeticiones de Sturtevant, no a los originales, porque ellos han sido corrompidos por la historia” (Kuspit et al. 1990: 6).

La apuesta artística de Sturtevant incluye apropiaciones de instalaciones de artistas como Paul McCarthy o de películas de Warhol o Beuys, entre ellas, *Beuys' Fat Mefitation*, *Study for Various Beuys Actions* de 1971 y *Warhol Empire State* de 1972. En la filmación *Duchamp Nu Decendant Un Escalier* de 1968 es la propia Sturtevant quien baja la escalera. Por supuesto, la artista ha tenido problemas legales a la hora de apropiarse de determinadas piezas, por ejemplo, en la primera retrospectiva de su obra que Sturtevant realizó en 1992, quería exponer su apropiación *Beuys Plight*, pero el Joseph Beuys Estate no se lo permitió por razones de *copyright*. Paradojicamente, Sturtevant se apropió de obras de Beuys en los años setenta, cuando todavía no era conocido en Estados Unidos.

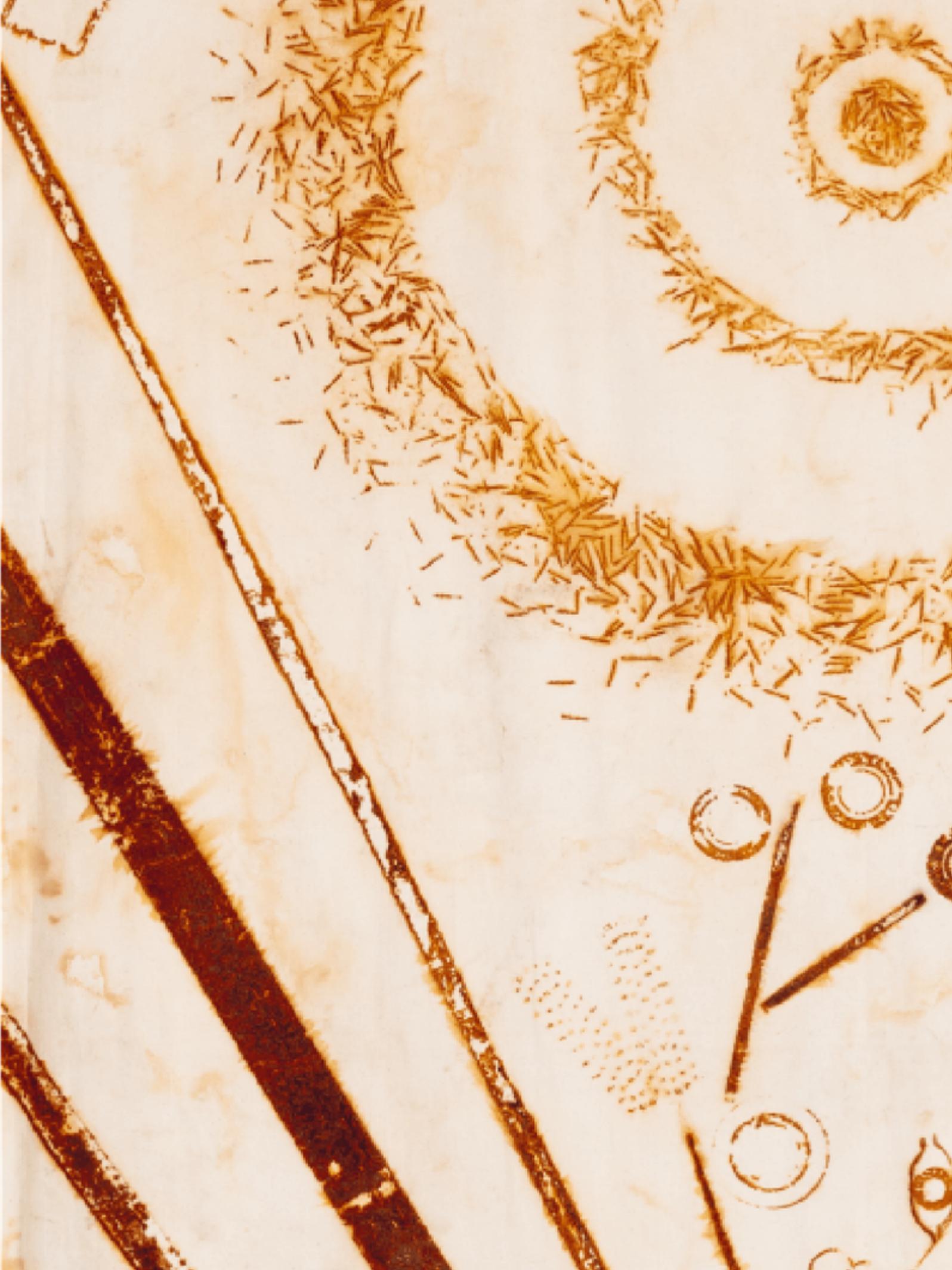
5. Conclusiones

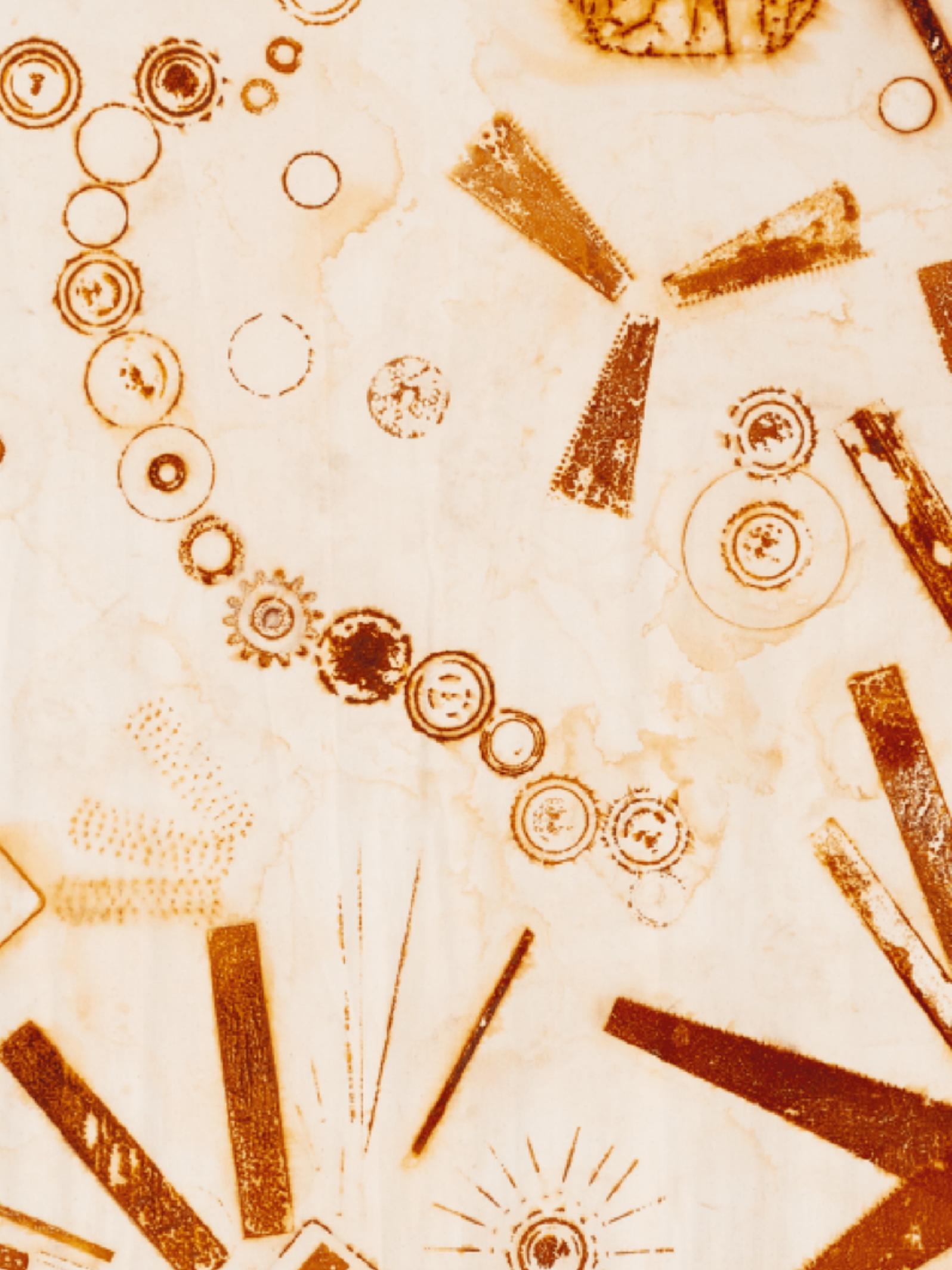
Elaine Sturtevant cuestiona el genio creativo y la originalidad apropiándose de obra de artistas que ya se habían adentrado en el campo de la reproducción y la copia, y llevando hasta sus últimas consecuencias la idea Pop de que todo, incluso el arte, es

un objeto de consumo, un producto de masas. Lo que Lichtenstein había iniciado al ver sus obras como un artículo de consumo más es desarrollado por Sturtevant, que considera las obras de arte de otros artistas elementos que forman parte de la realidad y, por tanto, pueden ser representados. Elaine Sturtevant copia porque defiende que lo mismo descontextualizado genera la diferencia. Al igual que Richard Pettibone o Mike Bidlo, copia obras de arte a partir de reproducciones en catálogos o en postales, iniciando un proceso circular que hace que las copias se conviertan en originales que, a su vez, pasarán a ser copiados en otros libros y volúmenes desde donde, de nuevo, pueden volver a ser remedados. El concepto de originalidad es el argumento principal en torno al que gira el discurso de esta artista que repite y transcribe obras de arte de otros con el fin de abrir nuevas vías de reflexión que generen explicaciones y exégesis diversas. Como escribió Kin Levin, “la apropiación es una manera de exorcizar el culto a la originalidad” (Levin 1988: 254). La originalidad es una característica que, asociada a la novedad y a la creatividad, ha definido la obra de arte desde el Renacimiento, pero el trabajo de Sturtevant se caracteriza por la desvirtuación del original y la objetualización de la obra de arte. La copia, la repetición y la traducción se erigen en puntos de partida de un discurso centrado en el análisis del presente y de los parámetros en los que se mueve la actualidad, que accede a lo real a través de las reproducciones. “Mis intenciones” —diría Sturtevant en una conferencia en 1993— “pasan por ampliar y examinar la relación entre original y orígenes; abriendo un espacio para un nuevo pensamiento” (Sturtevant et al. 2002: 10).

Bibliografía

- Benjamin, W. 2016. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Borges, J. L. 1989. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé.
- Bohnen, U. 1988. *Hommage: Démontage*. Colonia: Druck & Verlagshaus Wienand.
- Cameron, D. 1988. "A Conversation". *Flash Art Internacional*. Noviembre/Diciembre.
- Eco, U. 2008. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. S. A. U.
- Flaubert, G. 1993. *Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: Montesinos, D. L.
- Foucault, M. 1974. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Frank, P. 1991. *(Art)2 Art Appropriates Art*. Fullerton: California State University, Art Gallery.
- Kultermann, U. 1993. "El arte de Elaine Sturtevant". *Goya*. Julio/Octubre.
- Kuspit, D. et al. 1990. *Sturtevant*. Chicago, Illinois: Rhona Hoffman Gallery.
- Kuspit, D. 1993. *The Cult of The Avantgarde Artist*. Cambridge: University Press.
- Levin, K. 1988. *Beyond Modernism*. New York: Harper & Row Publishers.
- Lovejoy, M. 1992. *Postmodern Currents*. New Jersey: Prentice Hall.
- MOMA, 2014. "Sturtevant: Double Trouble", en *MoMA*, en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454>.
- Owens, C. 1985. *La postmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Sturtevant, E. et al. 1992. *Sturtevant*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein. Hamburg: Diechtorhallen. Nice, Villa Arson.
- Sturtevant, E. et al. 2002. *Sturtevant: Shifting Mental Structures*. Berlín: Hatje Cantz Publisher.
- Tomkins. C. 1988. *Post-To Neo. The Art World of The 1980s*. New York: H. Holt and CO.





Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2023.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

