

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: La *mimesis* de las imágenes: una aproximación al gesto apropiacionista
Title: The *Mimesis* of Images: An Approximation to the Appropriationist Gesture

Autor / Author: Dialitza Colón Pérez
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: El concepto *mimesis*, en tanto que reproducción o imitación de la naturaleza, ha sido uno de los temas centrales de la reflexión estética. Se repasa aquí dicho concepto según aparece en la doctrina platónica y aristotélica, para contrastarlas con la reconsideración llevada a cabo por el filósofo Hans G. Gadamer. La crítica gadameriana nos permitirá abordar una relectura del concepto de *mimesis* que, a su vez, abre una nueva vía para interpretar las prácticas apropiacionistas, más allá del marco conceptual de la crítica postmodernista.

Abstract: The concept *mimesis*, as reproduction or imitation of nature, has been one of the central themes of aesthetic reflection. This concept is reviewed here, as it appears in Platonic and Aristotelian doctrines, to contrast it with the reconsideration carried out by the philosopher Hans G. Gadamer. Gadamer's critique will allow us to address a rereading of the concept of *mimesis* that, in turn, opens a new way of interpreting Appropriation Art, beyond the conceptual framework of postmodernist critique.

Palabras clave: arte, *mimesis*, apropiación, Hans G. Gadamer, Sherrie Levine

Keywords: art, *mimesis*, appropriation, Hans D. Gadamer, Sherrie Levine

Sección: Artículos / **Section:** Articles

Recibido / Received: 12 de agosto de 2020. **Aceptado / Accepted:** 4 de octubre de 2020.

Cita recomendada: Colón Pérez, Dialitza. "La *mimesis* de las imágenes: una aproximación al gesto apropiacionista", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 23 de octubre de 2020, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



La mimesis de las imágenes: una aproximación al gesto apropiacionista

Dialitza Colón Pérez

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

¿Podrías decirme lo que es en conjunto la imitación?
Porque yo mismo no comprendo bien
lo que esta palabra quiere significar.

República, X, 595.c.

I. Introducción

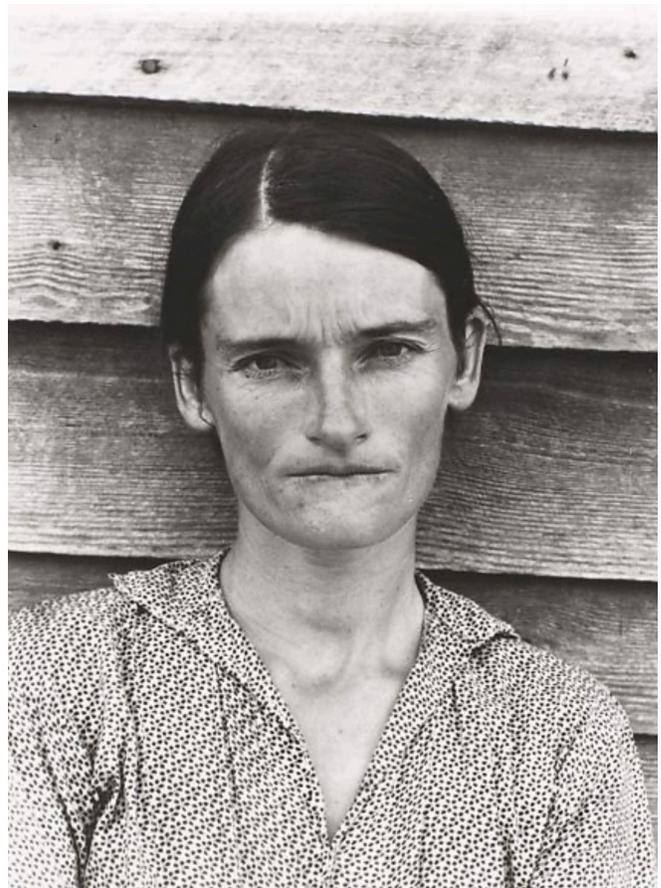
La tarea de esta reflexión será abordar una lectura del concepto de *mimesis* que nos permita una nueva vía para aproximarnos al análisis de las prácticas de arte apropiacionista.¹ El vocablo *mimesis* ha sido traducido del griego como imitación, copia o representación. Sin embargo, el sentido conceptual del término es amplio y su valor ha sido motivo de análisis desde la antigüedad hasta nuestros días. El gesto de imitar o representar, por una parte, está estrechamente ligado a procesos cognitivos propios del reino animal y, por otra parte, a la doctrina de que el arte es imitación de la naturaleza. Esta doctrina del arte como imitación dominó la mayor parte de la historia del arte hasta el Romanticismo, cuando otros conceptos como el de expresión comienzan a ganar relevancia en la teoría estética. A finales del siglo XX aparece una tendencia en la que artistas denominados apropiacionistas se valen de obras de otros artistas para reproducirlas con poca o ninguna manipulación con respecto a la obra original y presentarlas como suyas.² Esta controversial tendencia artística se instala dentro de los planteamientos más radicales del arte contemporáneo en torno a la definición misma del arte, que invoca y revoca conceptos tradicionales tales como originalidad, autoría, *mimesis*, entre otros. Es a partir de este último concepto que analizaré las implicaciones que entraña el gesto apropiacionista.

La imitación y la apropiación no son prácticas ajenas a los orígenes del arte en general. De modo más evidente, la historiografía del arte suele identificar estas prácticas en el arte romano, pasando por el arte medieval y los talleres renacentistas. Es común copiar al maestro. Sin embargo, a pesar de ser un modo de instrucción, esta práctica no está exenta de una connotación negativa. En el siglo XX esta tendencia de imitar o apropiarse de imágenes y objetos alcanza su epítome en el mundo del arte occidental, particularmente en el llamado arte apropiacionista. Podemos encontrar un sinnúmero de gestos de apropiación a lo largo de las vanguardias del siglo pasado; no obstante, el término “arte apropiacionista” se empleará específicamente para describir las prácticas de artistas norteamericanos tales como Richard Prince, Robert Longo, Cindy Sherman, Sherrie Levine, entre otros. Las prácticas de estos artistas confluyen en una

crítica a la modernidad artística, a la institucionalización del arte, a la imagen iconoclasta, al mercado del arte y al uso de las imágenes de los *mass media*. Esta crítica tiene que comprenderse dentro del marco particular de la cultura popular y de consumo norteamericana, respaldada por un contexto muy particular en el cual las galerías de arte y los curadores tienen un rol determinante. Estas prácticas en ocasiones han sido señaladas por su carencia de profundidad y por una aparente superficialidad, que raya en el plagio y la banalidad.³ A casi cincuenta años de su aparición en la escena del arte neoyorquino, puede resultar fructífero hacer una relectura del gesto apropiacionista que no quede reducida a la contingencia de su contexto histórico ni a la crítica posmodernista, sino que aborde precisamente su relación con alguno de los conceptos tradicionales del arte.



Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284685>



Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981. © Sherrie Levine. The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>

Al centrarme en la relación entre el gesto apropiacionista y la *mimesis* argüiré que, mediante el acto mimético de representar lo que ya ha sido representado, el gesto apropiacionista puede generar algo nuevo. Así, la noción de *mimesis* aplicada a la imagen apropiacionista puede ser entendida como una *mimesis* generadora de sentido. Es decir, el arte de apropiación no genera una imagen original o singular, pero sí se produce una nueva *conformación*, una nueva forma de aproximarse a una imagen que provoca una transformación renovadora. Con el fin de ejemplificar y examinar esta tesis utilizaré el trabajo de Sherrie Levine, considerada una de las representantes más radicales del arte apropiacionista. En particular, centraré mis observaciones en su pieza titulada “After Walker Evans” de 1981, la cual reproduce una fotografía tomada por el documentalista Walker Evans.⁴ El gesto de Levine hace que las dos fotografías sean explícitamente indistinguibles entre sí, generando así un sinnúmero de críticas y cuestionamientos sobre el valor artístico de dicha acción. Cabe preguntarse, entonces, si una mirada atenta al gesto de Levine puede ser pertinente para atender preguntas tan fundamentales como: ¿qué relación sigue guardando la noción de *mimesis* con el arte contemporáneo? ¿Cómo juzgar e interpretar el gesto apropiacionista? ¿Se puede interpretar el gesto apropiacionista como una nueva *conformación* artística? ¿Qué valor tiene pensar el gesto artístico a partir del acto apropiacionista?

El recorrido que me propongo realizar comienza por un breve análisis y consideración de la noción de *mimesis* según aparece en la doctrina platónica que, junto a su antítesis aristotélica, ha sentado las bases para la crítica de la imitación hasta nuestros días. Uno de los aspectos centrales de esa crítica radica en el modo en que el término *mimesis* debe ser entendido e interpretado, sobre todo cuando se aplica a las prácticas artísticas. Para aproximarnos a ese aspecto, me interesa recuperar la revalorización crítica de dicho concepto presentada por el filósofo alemán Hans G. Gadamer. Éste se preguntó por la validez de los “antiguos conceptos estéticos” para orientarnos ante las piezas de arte moderno, frente a unas formas artísticas que buscan provocar y que se resisten a ser comprendidas dentro de las categorías tradicionales del arte. Su análisis será central para reflexionar en torno a la pieza de Levine, de modo que nos permita proponer una nueva clave de interpretación para indagar y discernir qué valor, si alguno, entraña el gesto apropiacionista como práctica estética y crítica.

II. El arte como *mimesis*

La *mimesis* en tanto que representación o imitación de la naturaleza ha sido uno de los temas centrales de la reflexión estética desde la Antigüedad. Especialmente, dicho término comienza a cobrar una prominencia conceptual primero en Platón y luego en Aristóteles, su discípulo más conocido. Si bien para el primero la imitación artística pone su empeño en copiar el mundo que nos rodea sin verdaderamente comprenderlo y, en consecuencia, dicha actividad pierde valor y queda condenada al ostracismo dentro de su programa político ideal, para el segundo es uno de los aspectos centrales de la producción artística y genera un modo privilegiado de aprendizaje. A continuación, resaltaré principalmente dos sentidos que posee el término *mimesis* en el

pensamiento platónico y que son relevantes para este análisis. Luego procederé a contrastarlos con la definición propuesta por Aristóteles, a fin de que la lectura de ambos filósofos nos ayude a enmarcar conceptualmente el gesto apropiacionista.

En ocasiones Platón utiliza el término *mimesis* en su sentido convencional que describe un proceso común de producción de una imagen, como ocurre en el diálogo *Timeo*. En el diálogo, el personaje de Timeo nos presenta una narración *mítico-discursiva* de la constitución del mundo sensible. La utilización de la palabra *mimesis* y sus derivaciones en el diálogo es principalmente descriptiva. En el diálogo se discute ampliamente la relación entre el mundo y la imagen para caracterizar la acción del demiurgo (imitación móvil de la eternidad). Uno de los rasgos que caracteriza al demiurgo es que desempeña una labor productiva, que fabrica las cosas sensibles o los objetos conforme a una técnica y a un modelo verdadero, el de las Ideas. Explica Timeo: “[...] a todos es evidente que el demiurgo miró al (modelo) que es eterno, pues el mundo es la más bella de las cosas engendradas, y su artífice la mejor de las causas. Pero si así son las cosas, además es del todo necesario que este mundo sea imagen de algo” (Platón “Timeo” 29a-29b). Cuando Timeo toma la palabra para hablar a sus interlocutores sobre cómo ha sido engendrado el universo (Platón “Timeo” 27c), es decir, cómo ha sido creado, explica que su creador (demiurgo) lo ha hecho con la vista puesta en un modelo “siempre idéntico” (arquetipo) y que ha hecho algo “necesariamente bello” (bueno), de donde se desprende como consecuencia necesaria que el mundo es una copia (Platón “Timeo” 28a). En el pasaje que sigue inmediatamente se afirma que los discursos tienen afinidad con aquello de lo que son intérpretes (Platón “Timeo” 29b), es decir, participan de aquello que representan. Por tanto, el relato ofrecido por Timeo pretende ser un relato creíble, pues expone que el *logos* se apoya y descansa en el poder de los relatos verosímiles. De este modo, hay un sentido del término que se vincula con una forma de producción artesanal que tiene un carácter ontológico, en el que la imagen que produce el acto mimético no es una imagen de rango inferior, sino que es una representación verosímil y positiva de las Ideas. A mi parecer, estas líneas plantean implícitamente la pregunta por la distinción entre el gesto artístico loable y el que no lo es. Podría argüirse que el artista que lleva a cabo un acto mimético con el fin de sensibilizar o representar una Idea producirá algo digno. Visto desde esta perspectiva el gesto apropiacionista de copiar no es una práctica banalizadora, sino que a partir de la *mimesis* de una imagen u objeto se presenta la posibilidad de desentrañar un nuevo modo de mirar y redefinir lo que creíamos que ya conocíamos.

Ahora bien, en otras ocasiones Platón emplea el término *mimesis* en un segundo sentido, distinto al descrito anteriormente y que ha tenido un profundo impacto en la teoría estética. En lugar del uso descriptivo que se ofrece en el *Timeo*, el filósofo hace un uso más metafórico en el que la alusión a dicha actividad sirve para describir otro quehacer, como es el caso en el diálogo la *República*. En dicho diálogo, el segundo tipo de uso se emplea para polemizar el rol de los poetas en su proyecto de (ciudad)-estado ideal. En el libro X, Platón por voz de Sócrates expone la justificación de su expulsión de ciertos artistas imitativos de un estado guiado por la verdad. Dicha expulsión tiene la función filosófica de señalar el defecto fundamental del arte

como un modo de proceder o de pensar erróneo por parte de los artistas y que tiene efectos nocivos en el público. Este empleo de la noción de *mimesis* resalta la distancia ontológica entre imagen y arquetipo. Dado que los artistas sólo imitan las cosas sensibles, los objetos que nos rodean sin entender realmente lo que son, sólo producen imágenes que ‘copian’ y que están alejadas de la verdad de las Ideas. Dicho de otro modo, la imagen imitativa no imita la verdad sino las apariencias. El artista produce a partir de lo ya producido, de la realidad visual (imagen), de las cosas dadas a la sensibilidad, que cambian, perecen y se corrompen. Los artistas procuran la fascinación del público expectante antes que la verdad de las cosas y el verdadero entendimiento. Ante esto, la filosofía se presenta como legítimo saber, idóneo para los asuntos comunes: “Por tanto, Platón lucha contra la opinión general de los griegos acerca del valor propedéutico de la poesía en general y de la poesía de Homero en particular” (Jaeger 767).

En este punto, la pregunta por la *mimesis* en Platón se entrecruza con la pregunta por la idoneidad de cierto modo de manifestación del pensamiento. Esto le permite al filósofo exponer su noción de filosofía para demarcarla de otros modos de pensar. El propósito de esa demarcación con relación al arte es resaltar la perniciosa impropiedad de los artistas como forjadores de una sociedad más justa. Se ha de insistir que, para Platón, el artista imitador labora alejado de la verdad, dado que se dedica a glorificar el mundo sensible, por tanto, da la espalda a la verdad e incita al equívoco, como explica Walter Kaufmann: “no hacia lo que realmente es, sino hacia las falsas semejanzas de las semejanzas de las semejanzas, hacia meras imágenes de decepción, siempre cambiantes, hacia un mundo de veleidades” (47-48). Por esto, cuando Platón cuestiona a Homero, se pregunta si el conocimiento de éste y otros poetas sobre los temas que tratan no es más bien ilusorio. Ciertamente, lo cree así: “el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, eso parece; y por eso produce todas las cosas pero toca a penas un poco de cada una, y este poco es una imagen” (Platón “República” 598b).

Este segundo sentido y análisis del término *mimesis* ha sido clave en la determinación del estatuto de la imagen y del arte en general, como una forma de producción humana inferior, que ha de estar bajo sospecha. Platón condena el arte, en especial la poesía, por ser imitación, temiendo que su poder de seducción tome el lugar del *logos*. Así, el arte imitativo referido a una imagen fenoménica no es serio sino entretenimiento engañoso y, en consecuencia, censurable. Dicha imagen no genera nada nuevo, al contrario, confunde. Analizada desde este sentido del término, la imagen apropiacionista sería completamente banal e inconsecuente.

Si bien la *mimesis* del artesano descrita en el *Timeo* produce con la mirada fija en el modelo de las Ideas y su producción se ubica en un estrato superior porque genera algo bueno, el artista imitador de la *República* se ubica en un estrato inferior, porque, según la acusación de Sócrates, su producción es una mera veleidad carente de valor cognitivo. Me parece que esta ambigüedad entre los dos sentidos del término *mimesis* en Platón nos permite reevaluar su crítica de la imitación a la vez que puede ser útil para el análisis de las prácticas artísticas que dominaron la segunda mitad del siglo XX.

A partir de lo discutido previamente, nos vemos abocados a afirmar que si tomamos la posición de la *República*, el artista que copia de otro artista, que se vale de imágenes empíricas (fotografías), genera otra imagen inauténtica, carente de valor. La imagen imitada con dificultad revela algo superior o más verdadero con respecto a la imagen original. Sin embargo, si tomamos la posición del *Timeo*, la tarea del verdadero artista es descubrir y reproducir la Forma esencial de cada cosa, es representar las Ideas a partir de los objetos de la sensibilidad. De modo que el artista apropiacionista, valiéndose de la imagen que copia, puede engendrar un nuevo sentido en el que la imagen debe ser interpretada desde un lugar y criterio que difieren del original. Si bien la foto tomada por Walker Evans sirve como registro de una sociedad golpeada por la Gran Depresión, la apropiación de Sherrie Levine refiere a una cultura visual que está en conflicto con su propia historia. El discurso que sostiene a la imagen apropiacionista nos sirve para explicar otros asuntos referentes al gesto artístico, tales como las historias que subyacen a una imagen y sus subsiguientes interpretaciones. En el gesto apropiacionista la *mimesis de la imagen* está en función de generar un choque y eventual reflexión en el público mediante el uso de una imagen que es idéntica a otra que ya conocemos. Esa misma imagen debería, también, dar lugar a un reconocimiento de algo distinto, que nos permita aprender a interpretar lo que podría estar implícito en ella, lo que a mi entender conlleva una especie de pedagogía. Recurriré a Aristóteles, el testigo principal de la teoría clásica de la imitación como le llama Gadamer, para que nos ayude a pensar el gesto apropiacionista. Ciertamente, una mirada a la apreciación aristotélica de la doctrina de la imitación nos puede sugerir otras vías de interpretación sugerentes, no sólo para nuestro objeto de estudio, sino para gran parte de la producción artística actual.

Distanciándose de su maestro, Aristóteles afirma en la *Poética* que la imitación es parte de la naturaleza humana:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también en que todos disfruten con las obras de imitación. (Aristóteles IV, 5).

Al hacer de las artes dramáticas el centro de su reflexión sobre la *mimesis*, Aristóteles se aparta del modelo arquetípico para instalarse en la acción humana, en claro contraste con la crítica platónica de la imitación. Al situar esta actividad en la dimensión natural, nos indica que existe una disposición connatural a lo mimético, atribuyéndole un valor positivo y fundacional. Imitamos para aprender, imitamos para construir nuestra particular visión del mundo. En su peculiar giro a la doctrina de la imitación, Aristóteles plantea que lo que se imita ya no son las Ideas o los objetos sino las acciones humanas, para producir un acervo de experiencias en el espectador. Raúl Gabás explica:

Tanto los poetas trágicos, como Platón y Aristóteles, tuvieron conciencia de que el arte elabora estados emocionales en el hombre y, por tanto, implica una determinada pedagogía. La diferencia entre Platón y Aristóteles está más bien en la interpretación del efecto que determinadas composiciones musicales o poéticas ejercen sobre el público (17).

Según Aristóteles, la *mimesis* implicaba crear imágenes chocantes que, en tanto que aluden a diferentes cualidades morales, expresan o evocan algo (Kaufmann 75). Si bien esa creación de imágenes chocantes tenía su protagonismo en el teatro, otras formas artísticas como la pintura no quedan excluidas. Así, el sentido del término en Aristóteles no refiere tanto a ‘imitar’ como a ‘simular’ determinadas emociones o sentimientos en el espectador, lo cual requiere imaginación. Este sentido será clave en el análisis de la noción de *mimesis* de Gadamer que presentaré en breve. Sin embargo, me parece pertinente resaltar, como explica Kaufmann, que: “Cuando Aristóteles habla de *mimesis* de una acción, y lo hace constantemente, piensa más en un hacer creer, en una pretensión, que no en una imitación o copia de una acción” (76). El poeta no copia, más bien “refleja lo que pudiera ocurrir y, por lo tanto, se eleva a la contemplación de los universales” (Kaufmann 82). En este caso, la definición aristotélica tiene un sentido prospectivo y propedéutico. Así, las artes imitativas representan imágenes y acciones, a la vez que nos permiten aprender algo a partir de ellas. De este modo, se posibilita otra comprensión e interpretación de la noción de *mimesis*, de carácter positivo, que se convertirá en canon de muchos discursos literarios.

Es así como la historia del concepto de arte viene a estar determinadamente marcada por la noción griega de *mimesis*. Aunque ésta comúnmente se traduce por imitación, he tratado de mostrar que esa definición dista mucho de abarcar todos los sentidos de dicha noción. Este último sentido del término al que hemos hecho referencia en Aristóteles no implica poner el espejo ante la naturaleza sino llevar algo a su representación, hacerlo presentarse en su dimensión sensible. La *mimesis* en estos términos no tiene necesariamente que ver con un reclamo de correspondencia de las prácticas artísticas respecto de aquello que buscan representar, sino, más bien, con el acto mismo de volver a presentar. Es a partir de este sentido y del juego de la repetición que el filósofo alemán Hans Georg Gadamer se aproxima al análisis de dicha noción: “*Mimesis*, entonces, no es tanto el que algo remita a otra cosa que fuera su arquetipo, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido” (“Estética y hermenéutica” 128).

III. Gadamer y el juego de la *mimesis*

En la sección anterior he tratado de presentar brevemente qué subyace a la histórica hostilidad de la filosofía hacia las imágenes imitativas. Anclada en la crítica platónica, esa sospecha sobre las imágenes busca señalar la aparente inautenticidad de éstas. A partir de lo expuesto y de ese tratamiento de la noción de *mimesis*, según se originó en el pensamiento antiguo, nos toca la tarea de repensar dicha crítica e indagar qué relación sigue guardando dicha noción

con las prácticas artísticas actuales. El pensamiento estético del filósofo alemán Hans Georg Gadamer puede ser un punto de partida interesante para todos aquellos que se preguntan por la validez de los conceptos tradicionales en el marco de la producción artística contemporánea. A través de la labor hermenéutica, la recuperación del pensamiento antiguo tiene como propósito: “tender un puente sobre la enorme falla que hay entre la tradición formal y temáticas de las artes plásticas de Occidente y los ideales de los creadores actuales” (Gadamer “La actualidad de lo bello” 46). En un esfuerzo por delimitar el campo de sentido del término arte (en tanto que técnica) y distinguir la producción artesanal de la artística, Gadamer regresa a la noción griega de *mimesis* con el fin de pensar el hacer imitativo como fundamento del arte:

El arte es ‘posible’ porque, en su hacer figurativo, la naturaleza deja todavía algo por configurar, le cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo rellene. Ahora bien, como, a diferencia de esa actividad figurativa general de la producción, el arte que nosotros llamamos ‘arte’, en tanto que la obra no es realmente lo que representa, sino que actúa imitativamente, está cargado de toda suerte de enigmas, surgen aquí una gran cantidad de problemas filosóficos [...] (Gadamer “La actualidad de lo bello” 48).

El filósofo explica el valor del *ser-arte* desde la noción de juego: “Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte” (Gadamer, “Verdad y método” 143). Así, el juego se convierte en paradigma para defender en qué sentido el acontecer del arte posee una dimensión ontológica.

Gadamer, al igual que Aristóteles, entiende que el juego es un fenómeno natural en el mundo animal, del cual, por supuesto, el humano es partícipe. En este sentido, se establece una relación entre el sujeto y dicha actividad. En esta dimensión radica el juego del arte y de la imitación artística. El jugar propiamente humano se caracteriza por la intencionalidad, en que hay orden y reglas de las cuales podemos sustraernos cuando se abandona el juego. Sin embargo, nuestro autor advierte que la dimensión lúdica está presente en toda suerte de tareas humanas, por muy serias que puedan ser (culto, jurisprudencia, socialización, entre otras). Incluso, cuando nos sumergimos de lleno en el juego, contrario a lo que nos podría parecer en la concepción popular, éste deja de ser una mera distracción para revestirse de una peculiar seriedad: “El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas” (Gadamer “Verdad y método” 143). Por eso el juego y la seriedad parecen estar entretreídos, en el modo en que la experiencia lúdica modifica al jugador, “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (Gadamer “Verdad y método” 145). La relación de la vida humana con el juego tiene una función elemental, por lo cual es difícil pensar la cultura humana sin una dimensión lúdica.

En el uso del término 'juego' nos encontramos con un espectro variopinto de expresiones que van desde "juego de luces", "de las olas", "de fuerzas", hasta el "juego de palabras". Todas las expresiones remiten a un movimiento, que no está ligado a un fin ni a una meta, sino que se renueva en su constante repetición. En consecuencia, el juego es la pura realización del movimiento, aquello que es impulso de todo lo vivo y que deviene automovimiento. Sin embargo, el juego, que para Gadamer es el movimiento en cuanto movimiento, conlleva también una dimensión autorepresentativa. Esto es, el juego es siempre un representar (por ejemplo, cuando los niños juegan a representar caballos). Toda representación humana tiene un destinatario que, incluso, puede ser uno mismo; en fin, nos hacemos nuestra propia representación. Por esto, para el filósofo, "la representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o lo vea" (Gadamer "Verdad y método" 154). Esta representación es un hacer *como si*. Esto se ilustra mediante el ejemplo del niño que se disfraza. La alegría de dicha acción radica en el reconocimiento de su disfraz, es decir, que se le reconozca por lo que se ha disfrazado; esa alegría radica en representar a un otro distinto del que se es y que un otro lo reconozca. Esta alegría por el juego de la representación está estrechamente relacionada con la imitación. Gadamer recurre a la doctrina aristotélica de la imitación tanto para pensar qué ocurre en 'el nuevo arte', expresión con la que describe mucha de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX, como para hacer una relectura de la *mimesis* platónica.

En su relectura a la crítica de la imitación platónica, Gadamer reconoce cierta ironía en la postura de Platón. En el ensayo "Arte e imitación" de 1967, el filósofo recupera el concepto de *mimesis* que trabajó en su obra magna *Verdad y método* para preguntarse por la validez de los 'antiguos conceptos estéticos'. Gadamer busca comprender de qué modo dichos conceptos pueden orientarnos ante las piezas de arte moderno, ante unas formas artísticas que buscan el choque o la provocación y que se resisten a ser comprendidas dentro de las categorías tradicionales del arte. El hermeneuta recurre a Aristóteles y a su comprensión positiva de la *mimesis* para avanzar en su análisis del arte, afirmando que "la alegría de la imitación es la alegría por el reconocimiento" (Gadamer "Estética y hermenéutica" 87). Permítanme que sean las palabras de Gadamer las cuales expliquen esta idea:

Pues no cabe ninguna duda de que la esencia de la imitación consiste precisamente en ver en el que representa lo representado mismo. La representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es 'real'. No la distinción de representación y representado, sino la no-distinción, la identificación, es el modo en que se realiza el re-conocimiento como reconocimiento de lo verdadero. ("Estética y hermenéutica" 88)

Para Gadamer el reconocimiento atestigua y confirma que por el comportamiento mímico se hace presente algo que ya está ahí, por tanto, re-conocer significa reconocer algo como lo que ya se ha visto una vez. Esta no-distinción de la imitación me parece importante porque la primera dificultad del arte apropiacionista es la indistinción entre el original y la copia. De modo

que es crucial para el gesto apropiacionista que se le tome como tal, como apropiación de algo de lo cual es indiscernible el original de la copia. En este sentido, es importante para el discurso de Levine que se reconozca la imagen tomada por Evans. Por tanto, el espectador debería ser capaz de identificar la imagen como una apropiación para que se pueda dar el paso a la interpretación e indagación por el valor de la imitación/apropiación.

Sin embargo, para Gadamer también forma parte del re-conocer que se pueda percibir en lo visto lo permanente (la alegría de la imitación como el reconocimiento de la esencia más propia de la cosa). Ese reconocimiento de lo esencial remite a una interpretación trascendental de la obra de arte. Según esta tesis, el reconocimiento es también una experiencia de un crecimiento de familiaridad. Es decir, el arte forma parte de esas experiencias con las cuales vamos construyendo nuestra familiaridad con el mundo. En tal caso, se podría concluir que en la lectura gadameriana la *mimesis* no es tanto una mera copia sino una representación en la cual está presente o se identifica lo que ya se ‘conoce’, lo que nos es familiar, pero en la que se muestra siempre algo más de lo que se conoce. Parece oportuno preguntar ¿qué es lo que se debe identificar o reconocer en las piezas apropiacionistas? Estas piezas responden a la apoteosis de las imágenes en la contemporaneidad y, en consecuencia, se podría afirmar que reflejan una crítica de su tiempo. La *mimesis apropiacionista* mediante el juego de la repetición renueva el significado de las imágenes, a la vez que propicia el reconocimiento de su legado. Para ello se requiere que el espectador de dichas imágenes esté insertado en una tradición que permita esa relación de identificación, familiaridad y reconocimiento.

Es importante apuntar que para el filósofo, el reconocimiento presupone la existencia de una tradición vinculante en la que la representación artística pueda ser comprendida (Gadamer “Estética y hermenéutica” 89). Así, la identidad de la obra no está garantizada por una determinación clásica, sino que se hace efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la obra misma, en tanto que tarea:

El ‘arte’ comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente. Sobre todo cuando hablamos de arte y creación artística en sentido eminente, lo decisivo no es la realización de algo que se haya hecho, sino que lo que se ha hecho es de una peculiaridad muy especial. ‘Se refiere’ a algo, y sin embargo no es eso a lo que refiere. No es una pieza de trabajo que como toda pieza de trabajo de la labor humana esté determinada por su utilidad para algo. (Gadamer “Estética y hermenéutica” 131-132)

Dado que el arte no está determinado por su utilidad, el filósofo lo llama *conformación*/ construcción (*Gebilde*) para diferenciarlo de otros productos de la labor humana. La obra de arte como *conformación* exige de aquel que la contempla que, a su vez, la construya. Sólo mediante el acto reflexivo ante la pieza se puede reconstruir lo que ésta pretende manifestar (representar) y esa reconstrucción se pone en juego cada vez que se experimenta. Ese poner en juego, es decir, el carácter lúdico de la *conformación* no es un engaño, sino una forma de comunicar que

quiere ser entendida como imitación. Ella misma no es falsa apariencia sino verdadera en tanto que apariencia. En el ejemplo que nos ocupa, la fotografía de Levine no tiene pretensión de ser entendida como una foto original, por el contrario, es condición de posibilidad para que la obra de Levine sea, que pueda ser reconocida como la apropiación de Evans. Ese es su juego y su intención. En este sentido, me parece que hay algo en el acto de jugar que se asemeja al acto apropiacionista, pues hay que participar en ese juego de la apariencia que busca comunicar algo. En este punto podemos afirmar que el arte nos mueve a demorarnos en él y a reafirmarnos con él como en un reconocimiento. De este modo, se podría indicar que la tarea interpretativa ante la imagen apropiacionista consiste en aprender a atender a lo que se nos quiere decir. Cuando nuestra atención logra ir más allá de una mirada superficial y niveladora podemos reconocer lo que dicha imagen quiere manifestar en su peculiar re-presentar.

Me parece sugerente la interpretación de Gadamer y las posibilidades de sentido que abre para el análisis de la imagen plástica o, en el caso que nos ocupa, el de la imagen fotográfica apropiacionista. Ésta ha estado bajo escrutinio desde su aparición en los años setenta, no sólo como una cita sospechosa, incluso como un gesto irónico de repetición banal, sino porque vuelve a traer a colación la estrecha relación de los términos *mimesis* y autoría con el arte. ¿Con relación al concepto tradicional del arte qué criterio de autenticidad/originalidad puede tener una imagen copiada? Al respecto, surgen al menos dos preguntas más que buscaré atender brevemente en la próxima sección: ¿qué es lo que hace que un artista sea el autor de una obra/imagen? Y ¿hasta qué punto una relectura de la *mimesis* puede respaldar la noción de autoría para el gesto apropiacionista?

IV. Sherrie Levine y el juego apropiacionista

En el otoño de 1977 se presentó en el *Artist's Space* de Nueva York la que se convertirá en la exhibición inaugural de una controversial tendencia artística del último tercio del siglo XX. La exhibición, organizada por el historiador y crítico Douglas Crimp⁵, llevó por título *Pictures* y reunió a artistas emergentes que buscaban plantear la ambigüedad de las imágenes (*pictures*) en la denominada posmodernidad artística. En la muestra se podía detectar una ruptura con la modernidad, no entendida como suceso cronológico, sino como cuestionamiento del dogma moderno y sus ideales de progreso. De ese modo, la exhibición pasará a ser considerada como una puesta en escena de la cuestionable e igualmente polémica posmodernidad artística. A través de la exhibición, Crimp buscaba resaltar la ambigüedad presente en los múltiples significantes del término *pictures* en la lengua inglesa. Por un lado, en tanto que sustantivo, el uso coloquial de *pictures* remite a diversos sentidos, como por ejemplo a pinturas, fotografías, dibujos, etc. Por otro lado, cuando es utilizada como verbo, la palabra refiere tanto a un proceso mental como a la producción (*poiésis*) de un objeto estético.⁶ Entre los artistas presentes en la exhibición se encontraba Sherrie Levine.

Esas primeras estrategias de apropiación también buscaban responder a la austeridad teórica del minimalismo y del arte conceptual, posicionándose así en lo que se ha llegado a conocer como ‘una posmodernidad citacionista’ que rechaza las visiones idealistas de la modernidad. Esta tendencia buscaba neutralizar los juicios de valor sobre las obras, para concederle prioridad a la descripción sobre la evaluación, que se acomoda mejor a una época sacudida por la desaparición de los puntos de referencia y los criterios puramente estéticos. Junto a la desmitificación del concepto de originalidad (Benjamin), los artistas apropiacionistas entienden que el arte debe pasar por una reflexión en torno al fenómeno mismo que caracteriza nuestra época: la instauración de un poderoso sistema económico que se encarga, entre muchas cosas, de la gestión de las prácticas culturales y artísticas.

Sherrie Levine ha producido desde los años ochenta un robusto cuerpo de trabajo, apropiándose de las obras de artistas muy reconocidos, por ejemplo fotografiando y presentando como propias imágenes de catálogos de exhibición de Walker Evans y Alexander Rodchenko, o reproduciendo el famoso ready-made “Fuente” de Duchamp. Su particular práctica artística la ha convertido en una de las artistas más radicales y representativas del arte apropiacionista. En su ‘statement’ de artista afirma:

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 innumerable centers of culture... A painting’s meaning lies not in its origin, but in its destination. The birth of the viewer must be at the cost of the painter. (Levine 81)

Estas líneas son una referencia directa al famoso ensayo de Roland Barthes “La muerte del autor”, lo que convierte a su ‘statement’, en sí mismo, en un ejercicio de apropiación. En su crítica literaria, Barthes afirmaba que el escritor se limitaba “a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (Barthes 80) y que la unicidad de un texto literario no radica en su origen sino en su destino. Cuando la artista sustituye la palabra ‘texto’ por ‘imagen’ para apropiarse de la crítica de Barthes y redirigirla hacia la historia de las representaciones pictóricas, nos revierte a los orígenes del acto artístico, a la *mimesis*.

Ciertamente, Levine simpatiza con posturas como la de Barthes, que consideran tiránico el concepto de autor y lo ponen en cuestión. Sin embargo, contrario a lo que pretende reivindicar la postura de la artista, para poder interpretar y atender a las piezas de arte apropiacionista sí es importante tener presente quién habla, quién es su autor. Como afirma la teórica Sherri Irvin, “the work of the appropriation artists affirms and exposes, rather than undermines, the artist’s ultimate authorial status” (124). Quizás por ello Gadamer nos sugiere no tomar muy en serio la interpretación que el artista hace de sí mismo, pues con frecuencia la obra supera la intención de su creador. Si bien es cierto que la cita de Levine (cita en un sentido amplio) señala las convenciones y mitos del *arte-como-expresión*, también llama la atención hacia la política de esa particular visión de la representación. Ese acto genera un nuevo significado sobre la imagen copiada que dista de las motivaciones que hicieron posible la pieza original.

Al titular la pieza “After Walker Evans”, Levine busca provocar un desplazamiento, no del objeto ya hecho o de la imagen ya realizada, sino de la institucionalización de ese acto. La palabra “after” empleada en el título de la pieza tiene diversas funciones y puede ser interpretada de múltiples formas, por ejemplo, como preposición, adverbio o adjetivo. En cada una de sus funciones, la palabra abre y conforma una manera de ‘leer’ la imagen que, por un lado, la aparta de la intención original para proponer otra interpretación; y, por otro, reconoce su origen en la captura de Evans. En este sentido, la artista apropiacionista no abandona la categoría de autor, sólo la problematiza. En este re-conocimiento de la imagen imitada se re-descubre la pregunta por la naturaleza del arte, de la representación y de lo que produce el *volver-a-ver* lo ya visto. Su trabajo exige una re-lectura crítica de los significados y las lecturas legitimadas por la tradición. Por tanto, implica una reflexión sobre los modos tradicionales de interpretación y recepción.

La repetición apropiacionista de las obras del pasado no es nostálgica ni inocente, sino que pretende ser siempre crítica. En el tipo de imagen que nos ocupa se puede reconocer un ejercicio de intertextualidad que pretende rechazar los supuestos sobre la originalidad, la autoría y la reproducción mímica, para desmantelarlos. La intención de este ensayo no es corroborar si dichas pretensiones se cumplen o no. Más bien, se intenta, por un lado, pensar estas prácticas a la luz de uno de los conceptos fundamentales de la estética occidental y, por el otro, resaltar el hecho de que esas pretensiones contenidas en el gesto apropiacionista fundan una nueva *conformación* (*Gebilde*) que busca ser entendida como arte. Por tanto, Levine se convierte en la responsable de esa apertura interpretativa, lo cual la convierte en autora de una pieza artística y su gesto genera una nueva conformación.

El gesto apropiacionista de Levine es al mismo tiempo una reproducción y una representación. En la reproducción de la fotografía de Evans no hay nada de acontecimiento único que la distinga visualmente, como se esperaría de las obras de arte. Entonces, ¿qué distingue la pieza de Levine? ¿Qué es eso presente en la foto de Levine que la hace distinta de otras imágenes que pueden reproducirse a discreción? Que su pieza es la representación de algo, como toda obra de arte. A través de las imágenes apropiadas, la artista pretende convertir un documento fotográfico en una manera específica de comunicar su propia interpretación de la historia del arte y la ausencia de las mujeres en dicha historia. Este gesto no es más que una forma de comunicar su visión sobre la narración del mundo y sus objetos, como cualquier gesto artístico. En consecuencia, lo que está presente en una obra de arte, nos recuerda Gadamer, es lo que los antiguos llamaron *mimesis*. Así dicho concepto adoptado por Gadamer en su análisis del ser de la obra de arte no tiene que ver tanto con la copia como con la manifestación de lo representado, por superficial que esa manifestación pueda ser.

La pieza fotográfica de Levine “After Walker Evans” no es una imagen documental (testimonial) de la sociedad estadounidense de los años de la Gran Depresión. La pieza es una pregunta formulada como imagen o, al menos, nos instala en la pregunta, ¿hay una forma única de leer las imágenes? Si para Gadamer lo esencial de la imitación es que no tenga otra finalidad que

parecerse a la imagen original, la pieza de Levine no es copia sino representación (imagen) de algo que está más allá de la imagen original. Sea ese 'algo más allá' lo que pueda ser, ese es su modo de *ser-arte*. Asimismo, habría que referirse a la pieza de Levine como imagen y representación, no meramente como copia. No es una copia, porque la pieza no pretende únicamente ser observada como referencia a Evans, como sería el caso de las reproducciones de un catálogo de exhibición. La imagen de Levine no se autocancela, pues la imagen no nos remite únicamente a lo representado, su verdadera función es la de generar una reflexión que posibilite distinguir su gesto. De ahí que se puedan comparar dos gestos semejantes que dan lugar a dos experiencias distintas. En el caso de Evans, la imagen fotográfica pretendía ser observada como referencia a aquello para lo que fue comisionada (mostrar 'los rostros' de la Gran Depresión) y su principal función se identifica con retratar esa realidad. En el caso de Levine, la imagen queda desplazada de esa función y, por tanto, refiere algo que no está en la imagen original. Puede ser que *eso-a-lo-que-refiere* la imagen de Levine no sea una verdad más profunda, que nos eleve a otro ámbito de la realidad, quizás su superficialidad responde a otras deficiencias y no a su dificultad para ser arte. La imagen de Levine posee una referencia a otro contexto, un contexto que tiene que ver con el gesto artístico, con la historicidad del arte y de su experiencia, además de querer desafiar y generar cierta provocación. A partir de su gesto se origina otro sentido, se funda otra función y otro propósito que reposa sobre el acto mismo de apropiarse y reproducir una imagen.

V. Consideraciones finales

Ha sido la noción de *mimesis* la vía de entrada al análisis de unas prácticas apropiacionistas que incitan a reevaluar lo que pensábamos que conocíamos sobre el gesto, la experiencia y recepción del arte. Una relectura de dicha noción en Platón y Aristóteles nos permite ensayar la posibilidad de situar el gesto de los artistas apropiacionistas del siglo XX en un análisis conceptual que no queda reducido a las condiciones históricas que impulsaron su eclosión. Si bien el gesto apropiacionista no busca reflejar ningún orden arquetípico de la naturaleza ni una experiencia humana expresada míticamente, sí se vale de la *mimesis* para generar una nueva clase de representación. Hay que superar histórica sospecha sobre las imágenes imitativas para comprender su función en un sentido productivo. El gesto apropiacionista pone en marcha la pregunta por el culto de las imágenes en la contemporaneidad, pero esa pregunta descansa en una indagación más amplia que se relaciona con los modos de representar. En este sentido, el gesto apropiacionista de Levine saca la fotografía de Evans de sus referencias inmediatas y de la particularidad de sus condiciones de acceso (documento histórico, copia de una realidad), para convertirla en objeto y ocasión de reflexión estética.

Si, como afirmó Walter Benjamin, los condicionamientos sociales bajo las nuevas formas de reproducción que hicieron su aparición a finales del siglo XIX hacen que cobre más vigencia la necesidad del público de apropiarse o adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, dígame en la imagen copiada o reproducida, entonces el gesto apropiacionista puede

ser comprendido como una práctica artística que atestigua un modo de ser de las imágenes en la contemporaneidad, que mediante la misma apropiación presenta su crítica. Estas obras requieren una recepción en un sentido determinado, como casi toda obra de arte. Superada la lucha que emprendió la fotografía en el siglo XIX por erigirse con un valor artístico con respecto de la pintura, ahora la fotografía apropiacionista lidera su propia lucha con respecto al valor cultural. Valor que Benjamin había pensado que la fotografía había reprimido en favor de un cambio en la función artística. Mientras una práctica artística eleve aquello que busca representar a una nueva *conformación*, a un nuevo y diminuto cosmos, a una nueva unidad de sentido, afirma Gadamer, es arte; independientemente de lo que se manifieste a través de ella.

Toda obra de arte expresa el mundo del que surge y si logramos comprenderla avanzamos también en nuestra autocomprensión. Las prácticas apropiacionistas buscan enunciar algo que hace siglos acompaña la producción artística pero que en nuestro tiempo se hace cada vez más evidente: la institucionalización del arte. El arte apropiacionista, a su vez, se presenta como una reacción, o quizás más bien una representación, de la crisis tanto de sentido como de criterios que inaugura el siglo XX. El gesto apropiacionista, como el de Sherrie Levine, pone de manifiesto la ausencia de referentes y de fundamentos que nos ayuden o sirvan de guía para dar cuenta de la decadencia de nuestro tiempo.

La imagen apropiacionista, como gesto radical de la experiencia artística de finales del siglo pasado, puede ser, por un lado, la impugnación de la institucionalización de las imágenes y del discurso que las sustenta. Por otro lado, se trata de un gesto que transforma el modo en que percibimos ciertas imágenes, volviendo su presencia ambivalente. “After Walker Evans” es una muestra de que siempre hay algo de la imagen que escapa al discurso, que se edifica sobre la intensidad del artista y su posibilidad de comunicabilidad.

Notas:

1. Traducción consensuada en el mundo hispano del término “Appropriation Art”.
2. El acto de apropiarse o copiar de piezas de otros artistas no es una práctica nueva, de hecho es bastante común en la historia del arte. Sin embargo, las prácticas de arte apropiacionista de finales de siglo XX van más allá al sustentar su práctica en el hecho de copiar idénticamente otra obra y reclamar autoría sobre dicho acto, generando así una nueva tendencia artística que ha de ser pensada como tal.
3. Para un análisis completo del arte apropiacionista vea el libro de Juan Martín Prada *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, de la Editorial Fundamentos.
4. Walker Evans fue un fotoperiodista conocido por su trabajo para la FSA (Farm Security Administration) documentando los estragos de la Gran Depresión de los años treinta en los Estados Unidos.
5. Douglas Crimp fue una de las figuras más importantes de la crítica del arte del último tercio del siglo XX.
6. Ver el ensayo de la exhibición: Crimp, Douglas. “Pictures” *October*, no. 8 (Spring 1979). El paréntesis es mío.

Fuentes citadas:

- Aristóteles. *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Editorial Gredos, 1974.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1987.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1992.
- Brisson, Luc. *Platón, las palabras y los mitos ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito?* Traducción José Ma. Zamora Calvo. Abada Editores, 2005.
- Crimp, Douglas. "Pictures." *October*, no. 8, Spring 1979, pp. 75-88.
- Gabás, Raúl. *Curso básico de Filosofía Estética*. Universidad de Cantabria, 2008.
- Gadamer, Hans Georg. *Estética y hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Editorial Tecnos, 2006.
- Gadamer, Hans Georg. "La justificación del arte" *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Traducción de Ana Agud Amaricio y Rafael de Agapito. Ediciones Sígueme, 2012.
- García, Alvaro. "Un documento de la utopía. *Politeia y mimesis* en el *Timeo* de Platón" *Archivos de Filosofía*, no. 2-3, 2007-8, pp. 11-32.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, 2005.
- Irvin, Sherri. "Appropriation and Authorship in Contemporary Art" *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no. 2, 2005, pp. 123-137.
- Jaeger, Werner. "El valor educativo de la poesía." *Paideia*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Kaufmann, Walter. *Tragedia y Filosofía*. Seix Barral, 1978.
- Krauss, Rosalind. "The Originality of the Avant Garde" *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1986.

Levine, Sherrie. "Statement" *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, editado por David Evans, Whitechapl Gallery/The MIT Press, 2009, p.81.

Platón. "Libro X." *República*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Editorial Gredos, 1988.

Platón. *Timeo*. Edición bilingüe de José Ma. Zamora Calvo. Abada Editores, 2010.

Prada, Juan Martín. *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Fundamentos, 2001.