

La imagen apropiada: repetición en la obra 18.Oktober 1977*

*THE APPROPRIATE(D) IMAGE: REPETITION IN THE WORK
18.OKTOBER 1977*

A IMAGEM APROPRIADA: REPETIÇÃO NA OBRA 18.OKTOBER 1977

Agustín Ricardo Diez**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 9 - Número 2 / julio - diciembre de 2014
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 67-87

Fecha de recepción: 5 de enero de 2013 | Fecha de
aceptación: 14 de abril de 2014. Encuentre este artículo en
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
doi:10.11144/Javeriana.mavae9-2.iaro

* El presente artículo forma parte de las investigaciones en el marco de la tesis doctoral del autor, financiadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y radicada en la Universidad de Buenos Aires.

**Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad Católica Argentina. Es becario doctoral CONICET y socio activo del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).



Resumen

En 2010 las imágenes de la serie 18.Oktober 1977 de Gerhard Richter fueron exhibidas en la 29 Bial de San Pablo. Pero no fue la obra original lo que los visitantes pudieron ver, sino óleos realizados en base a fotografías de catálogo comisionados por la Bial al Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Li-Mac), institución ficcional creada en 2002 por la artista peruana Sandra Gamarra. A partir de esta apropiación se analizarán los distintos caminos que han recorrido los rostros de los miembros del grupo terrorista alemán Baader-Meinhof desde que Richter los mostrara por primera vez en 1989. Atravesando tiempos y lugares disímiles, se acompañará a estas imágenes errantes para mostrar las tensiones que generaron en cada uno de los espacios en que fueron exhibidas.

Palabras clave: apropiación; museo; repetición; documento

Abstract

In 2010, the images of the cycle 18.Oktober 1977 painted by Gerhard Richter were displayed at the 29th Sao Paulo Biennial. But the visitors could not see the original work but canvases based on photographs of the paintings taken from an art catalogue. The work was commissioned for the Biennial to the Contemporary Art Museum of Lima (Li-Mac), fictional institution created by the Peruvian artist Sandra Gamarra in 2002. From this appropriation, we will analyze the different paths that the faces of the members of the German terrorist group Baader-Meinhof have crossed since Richter's first show in 1989. Going through different times and places, we will examine the tensions generated by these images in every space where they were displayed.

Keywords: appropriation; museum; repetition; document

Resumo

Em 2010, as imagens da série 18.Oktober 1977 de Gerhard Richter foram exibidas na 29ª Bial de São Paulo. Entretanto, não eram obras originais as que os visitantes podiam ver, mas sim pinturas a óleo baseadas em fotografias de catálogo, encomendadas pela Bial ao Museu de Arte Contemporâneo de Lima (Li-Mac), instituição ficcional criada em 2002 pela artista peruana Sandra Gamarra. A partir desta apropriação, serão analisados os diferentes caminhos que recorreram os rostos dos membros do grupo terrorista alemão Baader-Meinhof desde sua primeira exibição por Richter em 1989. Atravessando tempos e lugares díspares, estas imagens errantes serão acompanhadas com a finalidade de mostrar as tensões geradas em cada um dos espaços em que foram apresentadas.

Palavras-chaves: apropriação; museu; repetição; documento

Hay historias que tienen más de un comienzo y la que contaremos aquí podría tener tres. El primero tuvo lugar durante la madrugada del 18 de octubre de 1977. Los hechos –o por lo menos la versión que tenemos de ellos– son ampliamente conocidos. Esa noche, Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe, miembros fundadores de la banda terrorista alemana Fracción del Ejército Rojo (RAF), se suicidaban en sus respectivas celdas de la prisión de máxima seguridad ubicada en Stammheim, Alemania. Irmgard Möller, también miembro de la banda, sobrevivía de cuatro puñaladas en su pecho realizadas con un cuchillo robado. Ella misma, única superviviente, negaría la versión de los suicidios alegando asesinatos perpetrados directamente por el gobierno alemán. Por supuesto, estos hechos no ocurrieron aislados. Unas horas antes, el avión de Lufthansa 181, secuestrado por miembros del Frente Popular para la Liberación de Palestina, era liberado por un grupo especial de operaciones alemán en el aeropuerto de Mogadisco, en Somalia. Ese mismo 18 de octubre, el empresario alemán Hanns Martin Schleyer, quien había sido secuestrado por la RAF unos días antes, era asesinado en la frontera entre Bélgica y Francia. Ambos grupos exigían la liberación de todos los miembros de la banda presos en Stammheim.

El segundo comienzo de nuestra historia tuvo lugar el 12 de febrero de 1989 en el museo Haus Esters, un pequeño edificio diseñado por Mies van der Rohe en Krefeld, Alemania. Ese día era exhibida por primera vez la serie *18. Oktober 1977*, conformada por 15 óleos realizados por el artista alemán Gerhard Richter con base en las imágenes de la captura y muerte de los miembros de la primera generación de la banda Baader-Meinhof. El impacto que generarían estas imágenes, sin embargo, se explica en gran parte por un hecho que ocurriría unos pocos años después: la venta del ciclo al Museo de Arte Moderno de Nueva York en junio de 1995.

Finalmente, un tercer y último comienzo tuvo lugar en la ciudad de San Pablo en septiembre de 2010. Allí, siete imágenes de *Oktober* fueron exhibidas en el marco de la edición 29 de la Bienal. Curiosamente, los óleos mostraban sutiles diferencias con los realizados por Richter y, para sorpresa del público, no estaban atribuidos al artista alemán sino a la peruana Sandra Gamarra. El desconcierto era todavía mayor cuando los espectadores descubrían que las pinturas originales no habían sido cedidas por el MoMA y que los óleos expuestos pertenecían a una comisión realizada por la Fundación Bienal de San Pablo al Museo de Arte Contemporáneo de Lima (LiMAC). Un museo que, vale aclararlo, no existe.

Enunciados los comienzos, resta presentar la hipótesis central de la investigación. En este trabajo sostendremos que el ciclo *Oktober* puede ser leído en términos de una reflexión del propio artista sobre los sentidos generados alrededor de la imagen en los diversos espacios institucionales de circulación del arte. La elección de las fotografías, su relación con el documento y un uso determinado de la repetición como procedimiento son los diversos mecanismos usados por Richter para llevar a cabo ese desplazamiento hacia el marco expositivo. En este sentido, consideraremos que la apropiación de Gamarra, lejos de transformar el eje de problemas, los complejiza y reenmarca al reinscribirlos en una situación distinta.

En la perspectiva de este trabajo se analizará el recorrido que las imágenes han realizado a través de los distintos espacios de exhibición. Será necesario, tanto para Richter como para

Gamarra, redefinir “repetición” a través de dos conceptos específicos: en primer lugar, recurriendo a la noción de anacronismo, en el sentido desarrollado por Georges Didi-Huberman (2008) y, en segundo, refiriendo al término “apropiación crítica” (Prada, 2001), caracterizado por la reutilización de imágenes existentes para reflexionar directamente sobre los factores que operan en la circulación y recepción de la obra de arte. Esto implicará, puntualmente en el caso del artista alemán, despegarnos de una perspectiva de análisis que históricamente asociaba la repetición a una reflexión sobre la memoria traumática de posguerra.

El texto iniciará con un primer apartado describiendo las pinturas y las características de la serie. Luego, se analizará la noción de repetición a través de los conceptos mencionados y su uso particular en esta obra, teniendo como referencia su relación con el documento. Finalmente, se dará paso al análisis de las pinturas realizadas por Sandra Gamarra para la Bienal, especificando cómo la reinscripción de este ciclo en el contexto latinoamericano, y particularmente a través de un museo ficticio, redimensionaron los problemas planteados por Richter.

EL CICLO

La serie *18.Oktober 1977* es, sin duda, una de las obras más conocidas de Gerhard Richter, así como también una de las más analizadas dentro del corpus de su producción. Sin embargo, en esta ocasión, nos detendremos en una perspectiva que aborda este ciclo desde la problemática de la circulación del arte y que solo parcialmente ha sido desarrollada por los análisis críticos.

Desde que cruzara furtivamente a la República Federal Alemana en 1961, toda la producción de Gerhard Richter se ha caracterizado por un corpus de obra heterogéneo que refiere a lenguajes artísticos tan disímiles como el pop, el arte conceptual o la abstracción. Esta particular metodología le ha servido para enunciar críticas directas tanto hacia la noción misma de estilo como a la de autor, perspectiva que ha permitido a algunos teóricos establecer diálogos precisos con aspectos característicos de la producción artística posmoderna (Owens, 1992, p. 124).

Dentro de este conjunto tan heterogéneo de obras, tal como lo plantea Benjamin Buchloh (1989, p. 88), *Oktober* muestra dos antecedentes claros en el resto de la producción del artista: *Acht Lernschwwestern* (“Ocho enfermeras”) de 1966 y *48 Portraits* (“48 retratos”) de 1971-1972. Posteriores al ciclo pero formalmente distintas, podemos también establecer vínculos con las obras *Januar*, *Dezember* y *November*, pintadas al momento de la caída del muro de Berlín en 1989 –y exhibidas junto al ciclo *Oktober* en la galería Portikus en Frankfurt–, o con *September*, imagen que refiere a los atentados a las torres del World Trade Center en septiembre de 2001 –actualmente en exhibición en una sala contigua en el MoMA (Storr, 2010, p. 37)¹.

No obstante, *Oktober* está directamente vinculado con su producción de los años sesenta y setenta en tanto utiliza el mismo procedimiento basado en realizar pinturas con imágenes originadas en fotografías. Este proceso se inició con el relevamiento y la selección de material visual en los archivos de las publicaciones *Der Spiegel* y *Der Stern*, donde fueron reproducidas muchas de las imágenes tomadas por personal policial en el lugar de los hechos².

En el caso del ciclo *Oktober*, Richter realiza copias con gran contraste –eliminando los tonos medios– y amplía el tamaño de las fotografías antes de realizar las pinturas. Luego, lleva a cabo el proceso de *blur* o desenfoque al traspasar las imágenes al óleo, logrando ese efecto característico de las obras de su primera etapa como pintor en la República Federal Alemana (Corá, 1999, p. 12). También se ve en las imágenes del ciclo una serie de transformaciones con respecto a las fotografías, cambiando sectores de estas o incluso oscureciendo considerable-

mente el tono final de la pintura. Lo inusual de dichas decisiones radica en que Richter recupere este procedimiento luego de casi 10 años sin haberlo utilizado: desde nuestra perspectiva, podemos entender este aspecto como una estrategia puntual de repetición, entre las diversas llevadas a cabo por el artista en esta obra.

En lo relativo a la disposición del ciclo en el espacio de exposición, Richter tomó la decisión de no ordenar las quince obras con un criterio determinado (Elger, 2002, p. 362), dejando libertad al espectador y al curador para establecer nuevos recorridos. Incluso el Museum für Moderne Kunst, que por muchos años cobijó las obras, no presentaba una guía con una secuencia determinada para verlas (Usselmann, 2002, p. 5). Desenfoque y disposición aleatoria refuerzan la distancia entre el hecho histórico y la posibilidad de acceder a su conocimiento, relación capital para comprender gran parte de la producción de Richter desde los años sesenta.

Sin embargo, en función de la numeración en el catálogo razonado, se podría establecer el siguiente orden: las primeras tres obras serían las denominadas *Tote* ("Muerto")³, a las que le seguiría *Erhängte* ("Colgada")⁴. A *Erschossener* ("Hombre baleado") 1 y 2⁵ le continúan *Zelle* ("Celda")⁶ y *Gegenüberstellung* ("Confrontación") 1 a 3⁷. Luego seguiría el retrato de Ulrike Meinhof titulado *Jugendbildnis* ("Retrato juvenil")⁸. Los últimos tres serían: *Plattenspieler* ("Tocadiscos"),⁹ *Beerdingung* ("Funeral")¹⁰ y finalmente *Festnahme* ("Arresto") 1 y 2¹¹. Este ordenamiento ha variado a lo largo de las exposiciones en las que, habitualmente, se coloca al inicio el retrato de la joven Meinhof y al final la imagen del funeral de los terroristas.

Su disposición aleatoria le posibilita romper una interpretación cronológica del conjunto de las pinturas. No es posible reconocer la secuencia de los hechos –por lo menos desde su ordenamiento– al tiempo en que todos son *simultaneizados* según la fecha concreta del título de la serie. Esa dimensión anacrónica, entendida en término de la convivencia de tiempos heterogéneos en una misma obra (Didi-Huberman, 2008, p. 39-40), puede incluso observarse en la transformación del rostro de Meinhof que parece más una adolescente que la mujer de 35 años que era en ese momento.

Hay, sin embargo, otro proceso en el que esa multiplicidad temporal adquiere características diversas. Se trata de la forma en que en *Oktober* pueden observarse referencias a la pintura de historia en general y citas a otros artistas en particular, lo que Michael Fried (1984) ha denominado como *estructura de la memoria* de la obra de arte. En este sentido, fue a partir de la venta al MoMA cuando este tipo de relaciones fueron definidas y enunciadas más claramente. Según las palabras de Kirk Varnedoe citadas en la gacetilla de prensa publicada en junio de 1995 con motivo de la compra de las pinturas, la serie *Oktober* recuperaba las grandes pinturas histórico-políticas: "These pictures stand within an important tradition of modern artists confronting the historical-political events of their time, from Gericault's Raft of the Medusa to Warhol's race riot pictures and beyond" (Museum of Modern Art, 1995). En el catálogo que acompañó a la exposición de *Oktober* en la exhibición *Open Ends* del MoMA en 2000 se establecían parentescos, por ejemplo, entre la obra *Erschossener* ("Hombre baleado") y el torero muerto de Manet pintado en 1864.

Por otro lado, si bien la década de los ochenta se caracterizó por el llamado "resurgimiento de la pintura", en *Oktober* se recuperó –subvirtiéndolo– uno de sus géneros más tradicionales: la pintura de historia. En este sentido, es interesante retomar los conceptos de consenso y disenso en la política elaborados por Jacques Rancière (2005, p. 54-56) para sostener cómo, si la pintura de historia –al menos en su versión *histórica*– podría considerarse como ejemplo de una pintura de consenso, en tanto mecanismo político de afirmación y consolidación de un re-

lato específico de “lo nacional,” se podría pensar que se está planteando a través de *Oktober* una estrategia de disenso en función del relato de la historia política. No vemos imágenes afirmativas de una narrativa impuesta en esta nueva forma de pintura de historia sino figuras brumosas, rostros difuminados y perfiles desdibujados que relatan casi a modo de ensoñación sucesos confusos y no resueltos del pasado común. Aquí, por un lado, observamos la dimensión crítica del procedimiento anacrónico de recuperación del género de pintura de historia y, por otro, vemos cómo Richter está enfrentando los mismos desafíos que en los años sesenta cuando, durante el proceso de expansión económica más extraordinario experimentado por la República Federal Alemana, rescataba imágenes que referían directamente a un pasado traumático. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, *Oktober* muestra más diferencias que similitudes con sus obras realizadas luego de cruzar la frontera entre las dos Alemanias.

REPETICIÓN, PINTURA Y DOCUMENTO

Si se analiza la obra de Gerhard Richter en su conjunto puede distinguirse la repetición como un mecanismo recurrente dentro de su producción. Esta abarca no solo la reproducción de imágenes de diversos medios de comunicación como base para sus pinturas sino también la realización de ediciones fotográficas de sus propias obras. Así, imágenes significativas como *Onkel Rudi* (1965) o *Betty* (1988) fueron reproducidas en impresión offset o cibachrome por el propio artista en años posteriores. No casualmente, este procedimiento, que todavía no ha sido analizado en profundidad en relación con el resto de su producción, solo ha sido llevado a cabo con pinturas basadas en imágenes fotográficas.

En cambio, el concepto de repetición ha aparecido constantemente en los trabajos teóricos en función de su vinculación con la memoria traumática: la recurrencia de las imágenes fue entendida en tanto la reiteración de un pasado no resuelto de la historia común alemana. Sin embargo, en este trabajo, esta noción tendrá un sentido más amplio en tanto abarca desde la recuperación de imágenes fotográficas hasta el rescate de procedimientos pictóricos. A su vez, el término repetición se justifica por dos razones fundamentales. La primera se vincula a que el propio Richter prefiere no referir al concepto de “apropiación” sino al de “pictorial repetition of the events” (Elger, 2009, p. 309), particularmente en el caso del ciclo *Oktober*. El acto de repetición plantea la posibilidad directa de volver a experimentar los hechos históricos. La segunda razón es pensar en qué procedimientos repetitivos desmarcan al ciclo de los marcos de interpretación utilizados para sus obras de los años sesenta y setenta. Planteamos que el tipo de cuestionamientos específicos de la serie coincide con el conjunto de problemas planteados por Richter hacia el final del siglo.

Sostendremos en este apartado que el ciclo *Oktober* le permite a Richter ensayar un proceso ambiguo –pero directamente relacionado– de desinscripción de las pinturas con respecto al documento para luego reinscribir estas mismas imágenes en los lugares de exposición –siendo su venta al MoMA la culminación de ese proceso–¹². Richter parece preguntarse: ¿Hasta cuándo la imagen generada desde un documento conserva su poder? ¿Qué rastro queda del evento cuando se transforma de un modo radical la fuente documental? ¿Cómo reinsertar a la pintura en la discusión sobre la relación de la política y el arte?¹³

En primer lugar, analicemos los procesos que identificamos como de desinscripción o separación en relación con el documento fotográfico inicial. En una primera instancia, Richter recurre al desenfoque y transforma las imágenes para desprenderse de la supuesta autenticidad

dad documental del registro. En un segundo momento, rechaza la posibilidad de exhibir junto a las pinturas el material de archivo que refiera a los sucesos de octubre. A esta estrategia, que puede rastrearse tanto en las decisiones de Richter sobre su obra como en sus declaraciones sobre el ciclo, se suma también la relación particular que se establece entre pintura y documento con el proyecto *Atlas*.

Iniciado en 1962 y constituido por 783 paneles, Richter ha ido conformando un archivo visual con más de 5000 imágenes de recortes periodísticos, fotos, ilustraciones y dibujos personales. Este material no solo permite reconstruir la historia política de la Alemania de posguerra sino también rastrear los procesos de producción de cada una de sus obras desde los años sesenta hasta la actualidad.

Sin embargo, en el caso de *Oktober*, los paneles en *Atlas* que refieren a la Baader Meinhof –desde el 471 al 480– no contienen las fuentes sino una serie de refotografías realizadas por Richter sobre el material de archivo. En ellas, el artista opta por profundizar explícitamente el desenfoque hasta el punto de imposibilitar por completo a los sujetos fotografiados o, incluso, diferenciar si esas imágenes pertenecen a los sucesos reales o a capturas de los diversos films en los que participaron los miembros de la RAF. De este modo, *Atlas*, como archivo, no funciona como lugar que otorga la “autoridad” de la imagen como documento ni la de espacio de origen con la presentación de su fuente, sino como verdadero *anti-archivo* de su práctica pictórica.

Pero esta *desinscripción* del “carácter documental” –sin antecedentes en la relación entre su pintura y *Atlas*– solo puede comprenderse si se la analiza en su *reinscripción* en los espacios expositivos donde este ciclo fue mostrado. Resulta paradigmático que Richter enuncie constantemente a través de sus declaraciones la importancia de desprenderse de una interpretación histórica de estas pinturas al tiempo que las inserta dentro de lugares de exhibición en los que los sucesos de octubre plantean desafíos concretos. Por ejemplo, en su decisión de prestar la obra por diez años al Museum für Moderne Kunst en Frankfurt, Richter no podía ignorar la repercusión que traería el ciclo en la capital financiera de Alemania, uno de los lugares centrales del accionar de la banda Baader Meinhof. De hecho, a partir de la llegada de *Oktober*, el Dresden Bank anuló un proyecto de colaboración con el Museo aduciendo que la exhibición de las pinturas ofendían la memoria de Jürgen Ponto, un directivo del banco asesinado por los miembros de la RAF.

Para analizar estos procesos la investigación sobre la recepción de la obra representa una alternativa de abordaje que complejiza el estudio sobre las propias decisiones del artista. En esta ocasión, nos detendremos en la polémica que se generó cuando en 1995 fue anunciado que el ciclo *Oktober* había sido vendido por decisión de Richter al MoMA por tres millones de dólares¹⁴. El escándalo se propagó rápidamente cuando, tanto desde los medios alemanes como desde los americanos, diversas voces se opusieron a la venta¹⁵. El propio Jean-Christophe Ammann, director del museo en Frankfurt, remarcó la pérdida que significaba para el patrimonio que una obra tan vinculada a la historia reciente alemana fuese llevada a los Estados Unidos (Storr, 2003, p. 2002). Para él, las imágenes se convertirían en inefectivas al ser expuestas en un país donde la mayoría de las personas desconocía los sucesos vinculados al llamado “otoño alemán”. Esta misma opinión fue compartida por los periódicos *Die Zeit* y *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Ya en 1989, en la primera exhibición del ciclo en el Institute of Contemporary Art en Londres, la crítica Amanda Sebestyen (1989, p. 88) había sostenido que el ciclo resultaba inaccesible para un público que no conociese la historia alemana. Parecía entonces que la obra solo podía adquirir sentido a través de un texto en la exhibición, un catálogo o material documental específico provisto en el contexto expositivo (Usselman, 2002, p. 24).

Curiosamente, del otro lado del Atlántico, ese sentido, supuestamente irrecuperable fuera de Alemania, era el que generaba los mayores rechazos. Las opiniones del crítico conservador Hilton Kramer (1995) en el *New York Observer* o las consideraciones que hizo la revista *Newsweek* priorizaban una lectura en clave política de la serie. El primero incluso hacía referencia a que el MoMA estaba comprando una obra “celebratoria” de las acciones de una banda que, de haber operado en los Estados Unidos, habría tenido como objetivo a los propios directivos del museo.

Es importante remarcar que la venta tuvo más implicancias que una mera decisión sobre el lugar donde el ciclo iba a ser exhibido. Richter consideraba que esta conllevaba la pérdida de derechos sobre algunas de las decisiones que el propio artista había considerado importantes con respecto a *Oktober* como, por ejemplo, la no fragmentación del ciclo, la negativa a su venta a colecciones privadas o que se mantuviera exclusivamente en el circuito museístico. Por otro lado, Richter incluso afirmó que el MoMA podía ser considerado, directamente, el mejor museo del mundo y que, sin duda, resultaba el lugar más adecuado para su exhibición al desprender al ciclo de su mera interpretación histórica (Butin, 1995).

Sin embargo, no podía dejar de lado el hecho de que *Oktober*, en el contexto del llamado fin de la historia a mediados de la década de los noventa, se convirtiera en patrimonio de uno de los museos ideológicamente más implicados en la promoción cultural americana durante la posguerra. Richter lograba que un conjunto de imágenes que referían al accionar de uno de los grupos de izquierda más radicalizados en Alemania terminara en el museo más comprometido, en palabras del famoso texto de Eva Cockcroft (1974), con la “batalla cultural” contra la Unión Soviética.

Es a partir de esta *reinscripción* desde la cual puede leerse el proceso de *desinscripción* de la serie con respecto al documento. En ese sentido, esa “repetición pictórica de los eventos” genera una situación en la que la producción de las imágenes se completa con su recepción y su propia circulación. La venta al MoMA, la incorporación de estas imágenes en su colección y las complejas discusiones con respecto al ciclo se convierten en parte de la propia obra que reactualiza su sentido en su exposición.

Si simplemente consideramos al ciclo *Oktober* dentro del contexto de su producción de los años sesenta y setenta no es posible entender cómo este proceso múltiple de repetición le permitió a Richter ensayar los significados generados en los espacios de exhibición. Más que un contexto, se trata de una situación concreta de enunciación en la que Richter logra examinar las características de los procesos de construcción de sentido. Resta por resolver de qué modo el proyecto de Sandra Gamarra reinscribe y reinterpreta esta estrategia.

EL LIMAC EN LA BIENAL¹⁶

Para continuar el camino de nuestras imágenes, trasladémonos en nuestro recorrido desde los lugares centrales de circulación internacional de arte, con sus protagonistas más renombrados, a la “periferia” latinoamericana. En este apartado, comenzaremos por acercarnos también a la relación institución-obra que se planteó desde el museo ficcional creado por la artista peruana Sandra Gamarra donde se exhibieron las imágenes de la serie *Oktober* en la 29 Bial de San Pablo.

Sin duda, la relación entre los artistas y los museos de arte, en tanto lugar privilegiado de circulación, ha sido siempre compleja y problemática. Los distintos matices que ha adquirido este vínculo fueron parcialmente revelados en la exposición *The Museum as Muse: Artist*

Reflect, realizada en 1999 en el MoMA de Nueva York. En palabras de su curador Kynaston McShine (1999, p. 6), la institución se convierte en la musa misma de la producción de ciertos artistas, desbordando así las tradicionales funciones de colección y exhibición para las que fueron concebidos los museos. Dentro de este contexto, muchos artistas han desarrollado museos imaginarios como forma de cuestionar las instituciones artísticas. Marcel Broodthaers o, más contemporáneamente, Meschac Gaba, articularon toda su obra alrededor de museos ficticiales. Exposiciones como *Museum by Artists* en 1983 o la recientemente desarrollada bajo el nombre *Museum Show* (2011) en el centro de arte contemporáneo Arnolfini en Bristol, relacionaban justamente diversas estrategias artísticas orientadas en este sentido.

Dentro del ámbito latinoamericano, Perú ha sido uno de los contextos más fructíferos para las prácticas de creación museal, muchas de las cuales han surgido como respuesta directa a la ausencia en Lima de un Museo de Arte Moderno o Contemporáneo¹⁷. El LiMAC de Sandra Gamarra es sin duda una de las experiencias museotópicas más interesantes que, partiendo del llamado “vacío museal”, articula un espacio de relación sin sede fija que se “presenta como un museo real a través de las diversas maneras en que los museos reales llegan a Lima; es decir, mediante souvenirs, catálogos e impresos” (Gamarra, 2005).

Esta operación artística podría enmarcarse dentro del espectro de lo que Hal Foster (2004) ha denominado un “impulso archivístico”, es decir, artistas que configuran su trabajo a través de la conformación de archivos. La producción de algunos artistas como Hirschhorn, Dean o Durant podrían ser propuestas como un corpus paradigmático dentro de un conjunto de obras contemporáneas con las mismas características. Si bien Foster (2004, p. 5) las distingue de aquellas prácticas que buscan reflexionar sobre los museos, una experiencia como la de Gamarra puede ser incorporada dentro del conjunto de las estrategias de archivo, conformando un subconjunto que puntualiza sobre la institucionalidad del mundo del arte y su circulación, utilizando la apropiación –en tanto forma de repetición– como recurso específico.

Desde su creación en 2002, el LiMAC ha problematizado sistemáticamente los distintos aspectos que hacen a una institución museal, no solo incluyendo la reflexión sobre la colección o la arquitectura, sino también las visitas guiadas, la librería o el espectador. Inicialmente como “museo-manta”, los objetos eran mostrados emulando la figura del vendedor ambulante urbano, quien toma un lugar en la ciudad para vender sus mercancías. Esta práctica no se limita a dar cuenta de la venta en el espacio público sino también de los procesos de imitación de marcas famosas habitualmente comercializadas de esta manera. La firma internacional de indumentaria o tecnología es apropiada en la periferia por la comercialización de su falsificación. Del mismo modo, el marketing (y luego también la colección) de los grandes museos europeos o norteamericanos es apropiado en la periferia para circular desde la ilegalidad de la manta. Actualmente, esta forma de exposición ha mutado en la exhibición, en diversas galerías o museos y en la página web del museo (<http://li-mac.org>), de obras trasladadas al óleo con base en imágenes tomadas de catálogos de arte.

Dentro del conjunto de dispositivos que refieren al LiMAC, y en el marco mismo de la producción de Gamarra, son varios los vínculos que podemos encontrar entre su obra y el trabajo de Gerhard Richter. Sin ir muy lejos, en su última exposición en Lima, *Autorretrato*, encontramos referencias explícitas a las pinturas del artista alemán que se combinan con un universo visual conformado por imágenes de otros creadores contemporáneos y del pasado colonial. Así también, en 2008, en la exposición *La Ilusión del Uso*, una serie como *What are you looking for? II* se prestaba, sin ser demasiado arriesgados en nuestra interpretación, a un

diálogo directo con el retrato *Betty* pintado por Richter en 1988. Estas estrategias pueden ser consideradas como procedimientos de repetición o como, más precisamente, reflexión repetitiva de los procesos de repetición elaborados por Richter, aspectos que adquieren una nueva dimensión con el ciclo *Oktober*.

En el marco de la Bienal de San Pablo, la negativa del MoMA a prestar las obras significó que la Fundación decidiese encargar al LiMAC la reproducción del ciclo¹⁸. Gamarra ya había trabajado por comisión cuando en el marco de la Trienal de Arte en Chile, el proyecto Micromuseo de Gustavo Buntinx le pidió la realización al óleo de la más paradigmática imagen del llamado “vacío museal”: el *Museo de Arte Borrado* (1970) de Emilio Hernández Saavedra.

Ahora bien, en el caso de la Bienal de San Pablo, la artista, continuando en la perspectiva del museo, decidió tomar como base para sus óleos las imágenes del catálogo escrito por Robert Storr que acompañó a la exposición de *Oktober* en la exhibición *Open Ends* del MoMA en 2000. Cada una de las obras de Gamarra se encontraba titulada conforme a la página del catálogo correspondiente a la edición en el libro. De las 15 obras fueron expuestas solo 7, colocadas en 3 paneles, y denominadas conforme a las páginas en el catálogo de Storr: 10 (corresponde a Arresto 1), 15 (Colgado), 18 y 19 (Hombre baleado 1 y 2), 22 (Funeral), 13 (Confrontación 2) y finalmente página 20 (Muerto).

Los nombres de las imágenes y una base horizontal blanca en cada una de las telas referían directamente al objeto-catálogo como fuente de estas apropiaciones. Sin embargo, un examen más detallado de cada uno de los óleos los muestra conformados por un conjunto más complejo de imágenes. Por ejemplo, *Página 16* correspondiente a *Zelle* (Celda) muestra una placa con un número 2 que solo puede ser vista en las fotografías originales de la policía, también publicadas en el catálogo de Storr junto al resto de la serie *Oktober* (figura 1). La obra *Página 22* que representaba el funeral de los presos de la RAF también muestra el bosque de la fotografía y no el modificado por Richter en su pintura (figura 2).



Figura 1. Sandra Gamarra (Perú, 1972). 2010, óleo sobre lienzo, 170,5 x 108,5 cm. Foto: Ding Musa



Figura 2. Página 22, Sandra Gamarra (Perú, 1972). 2010, óleo sobre lienzo 170,5 x 249 cm. Foto: Ding Musa

Así, el proceso de apropiación de Gamarra se configura como un todo complejo y compuesto por diversas imágenes que no se corresponde meramente a las pinturas realizadas por el artista alemán. En primer lugar, el registro de los medios masivos y la foto policial son completados con los rasgos propios de las imágenes de Richter (presente, por ejemplo, en el desenfoco que se conserva en la obra de Gamarra) y con las publicadas en el catálogo (a través de la base blanca). La obra se configura entonces como un palimpsesto de repetición de imágenes que evocan tiempos heterogéneos en los que no podemos olvidar a la propia artista actuando sobre el lienzo, en sus trazos que se acercan y alejan de la fuente de sus apropiaciones.

APROPIACIÓN Y MUSEO

En el artículo publicado en el número 13 de la revista *October* en 1980, Douglas Crimp (2005) afirmaba cómo las prácticas artísticas posteriores al modernismo cuestionan el modo coherente de representar el arte que encontramos en los museos modernos¹⁹. Su análisis incorporaba a los estudios sobre el museo el abordaje arqueológico de Michel Foucault y, partiendo de los textos sobre Rauschenberg de Leo Steinberg, reconstruía en artistas contemporáneos el cuestionamiento hacia un determinado orden de conocimiento y a las instituciones de poder que lo sostienen²⁰.

Crimp ampliaba una perspectiva de análisis que venía desarrollando en torno a la problemática de la apropiación y que había tenido como inicio la exposición *Pictures* en el Artists Space en 1977. La obra de Rauschenberg resignificaba la forma en que los artistas modernos referenciaban a los artistas del pasado:

Rauschenberg simplemente serigrafió las reproducciones fotográficas de los originales sobre superficies capaces de contener también imágenes de camiones y helicópteros. Si no aparecían camiones y helicópteros en la superficie de la *Olympia* [de Manet] no es simplemente porque no se hubieran inventado dichos artefactos, sino porque la coherencia estructural que en el um-

bral de la modernidad hacía legible en tanto cuadro una superficie de imágenes es totalmente distinta de la lógica pictórica que iba a surgir al principio de la modernidad. (Crimp, 2005, p. 68)

Es esta heterogeneidad, de la cual participan activamente la fotografía y demás técnicas de reproducción, la que rompe la pretensión de conocimiento del museo:

A través de la tecnología reproductiva, el arte posmoderno se deshace del aura. La ficción del sujeto creador cede su lugar a una directa incautación, a la cita, a la extracción, acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se destruyen las ideas de originalidad, la autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo. (Crimp, 2005, p. 70)

Esta última idea de presencia ya había sido referida por Crimp en su artículo “La actividad fotográfica de la posmodernidad”, en el que establecía cómo la fotografía se traslada hacia otro tipo de presencia que se realiza “a través de la ausencia, a través de la distancia insalvable con el original, incluso de la posibilidad de un original” (Crimp, 2005, p. 39). Es esta característica la que desarticula, a comienzos de los años ochenta, las pretensiones de los museos modernos²¹. Los sucesivos intentos de recuperar lo aurático que encontramos en las artes posteriores –entre las cuales está la vuelta a la pintura con la cual Richter está dialogando– son, en las consideraciones de Crimp, solo acciones fallidas llevadas desde la institución para intentar revertir esta crisis.

Sin embargo, en un texto de 1982 con ocasión de la muestra *Image Scavengers: Photography*, titulado “Appropriating Appropriation”, Crimp comenzaba con una frase lapidaria “La estrategia de la apropiación ya no evidencia una posición concreta con respecto a las condiciones de la cultura contemporánea” (Crimp, 2005, p. 49). Si la apropiación había configurado la posibilidad de cuestionar las reivindicaciones de autenticidad y coherencia, poco tiempo después se habían convertido en una práctica académica más a través de la cual el museo organizaba su discurso:

(...) cuando estas prácticas comienzan, aunque sea de una forma muy sutil, a acomodarse a los deseos del discurso institucional (...) se permiten a sí mismas entrar en ese discurso (en lugar de tomar parte dentro de él) al mismo nivel que los objetos que parecía que iban a desplazar. (Crimp, 2005, p. 57)

Los desarrollos posteriores del apropiacionismo confirman, de algún modo, estas perspectivas últimas de Crimp, conformando una de las tendencias fundamentales del arte en las últimas décadas. En este sentido, la vinculación con la alegoría en el texto “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” de Craig Owens (1991), también escrito en 1980, pareció establecer una perspectiva a partir de la cual muchas de las tácticas apropiacionistas fueron abordadas, subvirtiendo parcialmente sus posibilidades críticas frente a la institución (cf. Guasch, 2000).

En su texto, Crimp hace referencia a la obra *After Walker Evans* de Sherrie Levine en la que esta artista repite las imágenes del catálogo *First and Last* de Evans publicado en 1978, tres años después de la muerte del fotógrafo americano. Si bien cierta coincidencia con el trabajo de Gamarra, es importante remarcar las posibilidades de la apropiación como estrategia de repensar la institución museal. De hecho, para entender las posibilidades críticas de este procedimiento no basta con entender una diferencia de contexto sino fundamentalmente comprender que, en este caso en particular, la apropiación se establece desde la ficción de un museo.

Además, si bien los medios de reproducción artística disuelven los marcos conceptuales de los museos, las perspectivas de análisis al final del siglo XX son, por lo menos, distintas. En

este sentido, el filósofo alemán Boris Groys ha expuesto diversas consideraciones a estas primeras aproximaciones planteadas por Douglas Crimp sobre la relación con la institución artística. Sin duda, sostiene Groys, desde los años sesenta asistimos a un proceso de indistinción visual entre los objetos “profanos” y los “artísticos”, en el cual no podemos distinguir a simple vista cuáles son sus diferencias. Ahora bien, es justamente a partir de este proceso que el museo se vuelve más importante ya que “cuando la obra de arte parece una cosa ‘normal’ es cuando requiere de la contextualización y la protección del museo” (Groys, 2003b, p. 7).

En verdad, un objeto extraordinario sería fácilmente reconocible dentro del marco de lo cotidiano y, en este caso, el museo incluso realizaría un proceso de contextualización “negativo” en tanto ese objeto podría ser entendido de mejor manera en el lugar específico para el que fue creado. Sin embargo, cuando en el arte las diferencias entre objetos “banales” –reproducibles– y “elevados” no pueden ser reconocidas a simple vista los museos *deben* asegurar esa diferencia de manera institucional.

Así, dirá Groys “lejos de subvertir y deslegitimar al museo como institución, la crítica a la concepción categórica del arte proporciona, de este modo, los fundamentos teóricos actuales para la institucionalización y la musealización del arte contemporáneo” (Groys, 2003a, p. 7). No sería el museo un lugar para las obras originales sino para los objetos insignificantes, triviales y cotidianos, que no se distinguen por ninguna característica propia dentro del universo de los objetos cotidianos.

Del mismo modo, podemos hacer uso del planteamiento de Groys para repensar cómo estas estrategias de repetición –tanto en Richter como en Gamarra– trasladan el interés hacia los lugares de exposición. Así como el museo es el único capaz de convertirse en el espacio de identificación de los objetos artísticos –en el planteamiento de Groys– también lo es en el caso de la repetición de imágenes que circulan ya sea por otros circuitos no artísticos o como de aquellas consagradas del arte internacional.

Si la copia es propiamente dislocación y desterritorialización, una apropiación podría dar lugar a un proceso de “relocalización topológica”. De este modo, un original podría ser él mismo copia y una apropiación podría ser ella misma original, pudiendo incluso ambos constituir varios originales, un objeto, dirá Groys, que en su circulación “pierde viejas auras y gana nuevas” (2009, p. 6). Así, la utilización del museo ficticio como recurso en la obra de Sandra Gamarra parecería orientarse a la importancia del carácter localizador de la producción artística, en el sentido planteado por Boris Groys.

Para el filósofo alemán es justamente ese proceso de reauratización lo que caracteriza al arte contemporáneo y configura a la instalación como su forma por excelencia. Instalar no es solamente recuperar auras al establecer un nuevo aquí y ahora sino “localizar” al objeto que solo puede circular en los medios masivos. De algún modo, esta capacidad contextual propia del arte contemporáneo, en la que el museo cumple un rol capital, plantearía las posibilidades políticas de un arte que, retomando las aproximaciones de Jacques Rancière (2005), propondría nuevos “repartos de lo sensible”.

Desde esta perspectiva, la noción de apropiación y el rol del museo quedan completamente redimensionados en función de las nuevas perspectivas en el contexto contemporáneo. El gesto duchampiano sería desarticulador de una noción de museo pero, al mismo tiempo, fundante de un nuevo rol de la institución en el campo del arte contemporáneo.

De este modo, la apropiación de la obra *Oktober* realizada desde un Museo de Arte Contemporáneo de Lima adquiere una dimensión completamente distinta. Es ahí donde la circu-

lación infinita del catálogo de arte, forma principal y canónica de entender la obra *Oktober*, es relocalizado, apropiado, y, en ese sentido, auratizado desde un museo ficcional. Justamente, en palabras de Robert Storr, fue ese mismo catálogo el que había intentado contextualizar los sucesos de la Baader-Meinhof en los Estados Unidos, buscando evitar que el mismo original se convierta en “copia” en su mera circulación. Es ese mismo proceso el que se configura como el problema fundamental planteado por la apropiación de Gamarra y es también desde esa perspectiva desde la que podrían plantearse problemáticas comunes a otros artistas latinoamericanos, como en la producción de Fernando Bryce o el trabajo sobre las Fabiolas de Francis Alÿs.

DISCURSOS DETRÁS DEL MUSEO

En “On the museum’s ruins,” Douglas Crimp sostenía que así como Foucault había analizado las instituciones modernas de confinamiento y sus formaciones discursivas, era necesario abordar “otra institución de confinamiento –el museo– y otra disciplina –la historia del arte– a la espera de un análisis arqueológico. Ambos conforman las condiciones previas para el discurso que conocemos como arte moderno” (Crimp, 2005, p. 63). Sin embargo, la historia del arte y los museos han sufrido sucesivas transformaciones desde que estas palabras fueron enunciadas por Crimp.

Por un lado, el relato de la Historia del Arte ha sido cuestionado tanto por sus perspectivas eurocéntricas como por su carácter teleológico. De la Historia, con mayúsculas y en singular, se ha pasado al estudio de las historias del arte, con minúsculas y en plural, en el que se planteen otros relatos otrora excluidos. A su vez, el estudio de las grandes obras de arte ha dado lugar, en las últimas dos décadas, a análisis centrados en la visualidad llevados a cabo por los denominados estudios visuales. Se trata del momento en que entra en juego ese “giro pictórico” enunciado por W.J.T. Mitchell, convirtiendo a la historia del arte en una disciplina de imágenes y “poniendo el énfasis en el lado social de lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados por ellos” (Guasch, 2003, p. 10).

Pero, por otro lado, los museos de arte también han sufrido profundas transformaciones que han reconfigurado sus relatos, sus objetivos y propuestas. Similarmente a lo que ha ocurrido con los estudios visuales y la historia del arte, ir a un museo contemporáneo lejos está de ser una experiencia que nos acerque meramente al universo del arte elevado; por el contrario, encontramos imágenes producidas en todos los ámbitos de la cultura, ya sea el diseño, la publicidad, los medios masivos. Se constituye un espacio donde conviven múltiples sistemas de visibilidad (cf. Marchesi y Szir, 2011, p. 34) y donde se cuestionan los roles de las imágenes en distintos contextos sociales y culturales. Así, aunque no necesariamente quedan barridas las jerarquías, el museo toma como institución los mismos desafíos que habían sido asumidos desde la práctica artística y desde la misma disciplina de la historia del arte.

Pero si la apropiación tenía posibilidades de discutir la construcción discursiva del museo en el momento en que Crimp desarrollaba su texto, hoy parece ser la misma apropiación el fundamento de su accionar. En ese sentido, el LiMAC de Gamarra se podría considerar como modelo, no en su carácter ficcional, sino en su base web, al replicar así nuestras propias operaciones en Internet: la búsqueda de imágenes, su apropiación, su “compartir” y la configuración de relatos o archivos personales. En resumidas cuentas, nuestro propio museo.

Sin embargo, cabe analizar quienes son, como diría García Canclini (2007), los sujetos de construcción de sentido artístico en la división del trabajo cultural. Es, en esta última pers-

pectiva, en la que la apropiación puede adquirir caracteres diferenciados. La verdad de las imágenes, dirá Susan Buck-Morss, es que “flotan de manera aislada, moviéndose adentro y afuera de contexto, libre de su origen y de la historia de su proveniencia” (2009, p. 34). Esa imagen-errante circula por la cultura y uno tropieza con ella, “la encuentra sin que ella se haya perdido”. Pero el vagabundo podrá tener el don de la movilidad aunque, en realidad, sufre la tragedia de la invisibilidad. Quizá, parafraseando a Boris Groys, cargar el sentido sea localizar el encuentro con la imagen y, desde lo errante, reconstruir un aquí y un ahora. Es ahí donde tanto el museo como la disciplina que lo acompaña asumen su rol y sus posibilidades principales.

MUSEO FICCIÓN

Para terminar este trabajo se plantearán algunas alternativas de análisis para la apropiación de Gamarra. En principio, se podría pensar qué significaría que un museo ficcional “de la periferia de la periferia” exponga las obras canónicas del museo moderno por excelencia en quizá la institución más legitimada en Sudamérica: la Bienal de San Pablo.

Una primera aproximación podría poner el foco en un proceso de inversión desde la periferia. Varios autores han remarcado que la misma apropiación está en la base del accionar colonial de los museos europeos desde el siglo XIX (Welchman, 2009, p. 195). En este sentido, el museo ficcional invertiría el proceso de aquellas instituciones apropiando desde la periferia. Esta interpretación podría asumirse claramente en la obra *El Segundo Cuarto del Rescate* de Sandra Gamarra, en la que la artista se apropia de las fotografías del catálogo *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*. En esta exposición se mostraban obras reclamadas por el Estado peruano que, en ese momento, estaban en posesión de la Universidad de Yale. Así, el museo ficticio respondía al reclamo de la universidad norteamericana que fundaba su negativa a devolver las obras en la ausencia de una institución museal adecuada para recibirlas.

Sin embargo, en el caso de *Oktober*, el foco no estaría en una inversión de tipo colonial –como en la obra anteriormente referida– sino en cómo la ficción toma para sí, desde el catálogo, una obra canónica del arte que prácticamente solo ha circulado en museos europeos y americanos. Esa inversión no solo sería entre la circulación del centro a la periferia sino desde lo masculino a lo femenino. La artista busca construir un museo desde su propia poética personal, configurando la colección a través de sus propios deseos. Ese proceso llevaría desde la institución MoMA, tantas veces referida como la afirmación de un relato masculino en la historia del arte, a una construcción desde una ficción femenina, personal y periférica.

Pero volvamos por última vez al LiMAC repitiendo los rostros de los miembros de la Baader-Meinhof. Las imágenes de Gamarra se presentan como una presencia pero al mismo tiempo como una ausencia, la de las propias imágenes de Richter. Así, revela su carácter estratigráfico donde el óleo recupera aquellos mediadores, al decir de García Canclini (2010, p. 18-19), tanto artísticos (el museo, el curador, el catálogo) como no artísticos (la política, la circulación de imágenes).

Sin embargo, esa ausencia y esa distancia, tanto física como temporal con respecto a la obra del artista alemán y a los sucesos de octubre, cobra todavía más relevancia en el contexto de la Bienal de San Pablo cuando los óleos de Gamarra fueron expuestos en una sala que buscaba recuperar diversas estrategias de resistencia frente al poder estatal. Por decisión de los curadores, Moacir dos Anjos y Agnaldo Farías, las imágenes fueron exhibidas junto a *Quem Matou Herzog?* de Cildo Meireles, *Seja Herói Seja Marginal* de Hélio Oiticica y *Uma semana de outubro: 77* de Arturo Barrio²².

Cada una de esas obras tuvo como contexto de producción una circunstancia concreta de resistencia, siendo paradigmáticos los famosos actos de censura a la imagen de Oiticica. El “nivel aurático” de cada uno de esos objetos respondía a lo arriesgado del acto artístico en una situación política de dictadura en la que el arte asumía para sí exigencias claras a nivel social y político. Pero nada de eso aparece en la obra de Gamarra, la distancia no solo es inmensa sino que queda expuesta en la misma explicitación de las mediaciones. No hay pretensiones de transformación en esta serie *Oktober*, ni siquiera podemos reconocer los rostros de los miembros de la RAF.

En este punto, las obras de Gamarra adquieren sentido en su yuxtaposición con obras que no se limitan a responder a otras épocas sino, sobre todo, a otros regímenes de eficacia del arte. Al decir de Jacques Rancière (2010), nada hay en la obra de la artista peruana de ese arte que “nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos movilizan por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y nos transforman en opositores al sistema dominante al negarse a sí mismo como elemento de ese sistema” (p. 54). Si el resto de las obras expuestas, tomándonos ciertas libertades, podrían responder a ese modelo pedagógico, no ocurre nada de eso en la obra de Gamarra. Por el contrario, lo que muestra la obra sería justamente la lejanía de ese modo político del arte.

Pero esa distancia actúa tanto sobre las obras como sobre los propios objetivos de la RAF. Si la banda terrorista Baader-Meinhof se asumía a sí misma como global, tanto en su organización como en sus fines, podría decirse que en la última década sus objetivos se cumplieron, no como tragedia sino como farsa. Quizá el mejor ejemplo de cómo la iconografía RAF ha tenido éxito en el pop comercial sea la sesión de fotos de moda realizada por la revista *Tussi Deluxe* en la que se recreaban escenas de la banda tales como la propia imagen de Baader, luciendo ropa Diesel, acostado sobre su propia sangre en la prisión de Stammheim. Desde el suceso de la moda Baader-Prada, la infinidad de películas estrenadas sobre la banda, o fundas de almohada con el estampado del arma que Andreas Baader usó para suicidarse en la prisión, pocos ejemplos muestran mejor la apropiación disímil de la imagen-errante que circula a través del turismo, el souvenir, o los *mass-media*. Esto no ocurría cuando Richter pintaba en 1988 o vendía su obra en 1995, pero sí, en 2010, cuando nos encontramos las imágenes de Gamarra en la Bienal.

CONCLUSIÓN

En el manifiesto más paradigmático escrito sobre la repetición durante el siglo XX, *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges advierte cuán distinto puede significar el mismo texto escrito en momentos diferentes. El *volver a decir a Cervantes* realizado por Menard convertía a las peripecias del ingenioso hidalgo en contemporáneas de William James, reenmarcando su contexto de producción y los parámetros de interpretación. ¿Como entenderíamos –parece preguntarse Borges– las mismas frases si pudiésemos pronunciarlas una vez más? Tanto Richter como Gamarra comparten ese mismo interrogante pero deciden enunciarlo a partir de las imágenes.

No nos hemos propuesto en este trabajo desarrollar meramente la historia de un conjunto particular de obras de arte ni simplemente un estudio de su recepción sino que hemos desarrollado el modo particular en que la recurrencia de estas imágenes permite el trazado de problemas referidos a los lugares de exhibición. Figuras errantes que parecen circular sin centro pero que, sin embargo, vuelven a posarse y a localizarse, reactualizando sentidos y recuperando poderes.

En este trabajo, la estrategia de repetición fue identificada como el recurso común tanto en Richter como en Gamarra. En estos casos analizados, repetir no se define simplemente como “volver a hacer o decir” sino como un procedimiento en el que la recurrencia no es sino la producción de una imagen superficialmente estable frente a las transformaciones de sentido en su circulación.

Analizar el concepto de repetición desde una perspectiva que se desprenda parcialmente de la noción psicoanalítica y su vinculación a la memoria traumática nos ha permitido realizar las siguientes reinscripciones. En primer lugar, la hemos considerado en su vinculación a las prácticas apropiacionistas desarrolladas como forma de reflexión sobre el marco expositivo del arte contemporáneo. En segundo, específicamente en el caso de Richter, hemos reenmarcado al ciclo *Oktober* dentro de problemáticas específicas del campo artístico a finales de siglo, desprendiendo su interpretación de los abordajes centrados en su relación con sus trabajos de los años sesenta y setenta. En tercer lugar, hemos analizado el modo en que la referencia a una institución ficcional le permitió a Gamarra reencuadrar el marco de interpretación de este conjunto de imágenes, reactualizando un conjunto de problemas ya presente, en parte, en el propio Richter.

Finalmente, no por casualidad, en este trabajo la noción de repetición ha sido analizada en tanto procedimiento pictórico y no meramente en su relación con transformaciones en los procesos técnicos de reproducción. A finales de siglo, la tecnología cambió las características de la cultura visual, desde las características de la copia –con la posibilidad de la duplicación exacta– hasta los medios de circulación y archivo –como la web. En este contexto en el que la proliferación de imágenes ha reemplazado a su inaccesibilidad como problema, la pintura recupera un lugar específico para pensar no solo sobre su poder sino también sobre los mediadores institucionales en el acceso, su distribución y su exhibición.

Para terminar, cabe regresar al título mismo de este texto. “Imagen apropiada” busca poner el foco sobre la apropiación como recurso, estrategia y sus posibilidades críticas. Al mismo tiempo, su calificación de “apropiada” refiere también a su sentido de “justa”. Así, se presenta el problema central de este texto, al preguntarnos cuándo, en qué contexto y a través de qué espacios una imagen puede convertirse en “la apropiada”. El momento en que la circulación se detiene, cobra sentido, emerge y, finalmente, cuestiona.

NOTAS

- 1 Dietmar Elger (2009, p. 300) especifica también la relación de *Festnahme* y *Administrative Building* realizada en 1964.
- 2 Con respecto a las consideraciones que se hacen sobre el tipo de fotografías que se recuperan para *Oktober* es particularmente interesante el texto de Philippi Desa, “Moments of Interpretation” (1992).
- 3 Las tres son un *close up* del rostro de perfil de Ulrike Meinhof con las marcas en el cuello de su suicidio por ahorcamiento. Los tamaños son variables, cambia la profundidad del blur y uno de ellos se diferencia de la foto original al extender el espacio en negro por sobre el rostro de Ulrike. Hecho con base en la foto aparecida en *Der Stern*, el 16 de junio de 1976.
- 4 Muestra a Gudrun Ensslin colgada en su habitación de la prisión de Stammheim. Foto de archivo de la policía.
- 5 Muestra dos veces a Andreas Baader muerto luego de dispararse en el cráneo. Varía el blur de los óleos. Foto tomada por peritos policiales, apareció el 30 de octubre de ese año en *Der Stern*.

- 6 En un óleo de gran formato, muestra la celda y la biblioteca de Andreas Baader al lado de la cual fue encontrado muerto. Foto tomada también de archivos policiales.
- 7 Muestra a Gudrun Ensslin en varias posiciones posando para los archivos policiales. En la foto original se pueden ver las sandalias y demás vestimentas que Richter excluye al convertir las imágenes en planos medios. Una de las pinturas muestra un efecto de desenfoque más pronunciado.
- 8 Retrato seguramente extraído de las fotos para promocionar la película *Bambule*, momento en el que conoció a Andreas Baader (Storr, 2003, p. 244)
- 9 Foto tomada de los archivos policiales. Era el lugar donde, presuntamente, Andreas Baader escondió el arma con la que se suicidó.
- 10 El más grande del ciclo, 200 x 320 cm, muestra los funerales de los integrantes de la Baader Meinhof en una fosa común en Stuttgart el 27 de octubre de 1977. Fueron realizadas modificaciones en el bosque que se encuentra al fondo de la imagen. Robert Storr destaca la aparición de una "cruz", formada por el entrecruzamiento de ramas, que no aparecía en la foto original (2003, p. 246).
- 11 Muestra el momento en que es arrestado Holger Meins el 1 de junio de 1972.
- 12 El marco de referencia para la elaboración de esos conceptos se encuentra en las nociones de distanciamiento y cercanía elaboradas por Inke Arns (2007) para analizar los procedimientos de *re-enactment*. De hecho, consideramos que el propio ciclo *Oktober* podría configurarse como un ejemplo primigenio de este tipo de estrategias.
- 13 Sabemos que ese planteamiento estaba presente en el pensamiento de Richter durante la década de los ochenta. Tal como lo presentó en su conversación con Jan Thorn Prikker, Richter veía de forma muy escéptica el mundo del arte: "The form that we have in the art world today –the universally comprehensible form, that is– is entirely superficial. Openings, dealership, social game –playing: these have become the form of art" (Obrist, 1998, p. 198). El arte político de los años sesenta y setenta había dejado paso a un mundo del arte manejado por el mercado (Storr, 2003, p. 239) y, si Richter había realizado sus primeras obras apelando a imágenes del pasado político alemán durante aquellos años, recuperar ese mismo procedimiento en los ochenta lo colocaba en un contexto completamente distinto.
- 14 Según el diario *Die Zeit*, en su nota del 23 de junio de 1995, Richter necesitaba dinero en ese momento. La cifra, sin embargo, es mucho menor a lo que esa obra podía haber sido vendida en el mercado.
- 15 La polémica sobre la interpretación y la venta puede ser extendida a las discusiones generadas entre dos de los más grandes especialistas en Richter: Benjamin Buchloh y Robert Storr. Resultan paradigmáticas las diferenciaciones que puntualiza el propio Buchloh ante la pregunta sobre el ciclo realizada por Paulo Herkenhoff en el ciclo de conferencias 10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto) en Baeza, España, en 2006.
- 16 Parte de estas conclusiones fueron presentadas en el IV Simposio Internacional de Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el Ier Encuentro de Jóvenes Investigadores CAIA en Luján, Provincia de Buenos Aires.
- 17 Este tema ha sido largamente explorado por Gustavo Buntinx en diversos textos y exposiciones así como también a través de su proyecto "Micromuseo" en el que muchas de estas prácticas han adquirido visibilidad.
- 18 Dentro del contexto de la Bienal de Sao Paulo de 2010, se establecían relaciones entre autores consagrados del arte europeo y norteamericano junto a producciones de artistas latinoamericanos, por ejemplo, Mira Schendel junto a Sue Tompkins o Nan Goldin y Miguel Rio Branco. Así, se buscaba crear nuevos significados en el espacio expositivo recolocando la obra realizada por Richter. Sin embargo, tal como el propio Moacir dos Anjos nos lo ha expresado, la respuesta del MoMA en forma negativa se basó en que consideraba al espacio de exhibición un "inusitado contexto" (sic) para el ciclo.
- 19 Se hará referencia a diversos textos con fechas de publicación distintas que deben ser tenidas en cuenta. Sin embargo, las citas se tomarán de la compilación española realizada por la editorial Akal bajo la supervisión de Douglas Crimp y que lleva por título "Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad".
- 20 Su trabajo debe ser entendido dentro del marco de los procesos de cuestionamiento al relato formalista y modernista que las prácticas artísticas venían realizando desde la década de los sesenta. Sin duda, estos cuestionamientos estaban ampliamente difundidos pero encontrarían una de sus explicitaciones más polémicas y discutidas cuando en 1984 Arthur Danto publicó su famoso artículo "The End of Art".

- 21 Es importante contextualizar que las rupturas con la institución y el relato moderno no pueden circunscribirse a la práctica apropiacionista. De hecho, el mismo Crimp se retrotrae al trabajo de Rauschenberg. Del mismo modo, infinidad de artistas podrían ser enmarcados desde esta perspectiva de análisis, como podría ser el caso de las obras realizadas por Beatriz González durante los setenta. Sin embargo, la exhibición "Pictures" encarna una radicalidad que significaría un salto cualitativo con respecto a los antecedentes.
- 22 La obra de Barrio refiere directamente a los sucesos de la Baader Meinhof. En este caso, la imagen realizada en París refería a la violencia como el medio principal a partir del cual la "civilización" persigue sus objetivos. Así, tal cual el artista nos lo ha expresado en conversaciones privadas, a través del montaje (la obra no solo combina imágenes sino textos en portugués y francés) se vinculaban los sucesos de octubre con la "noche triste" durante la conquista o la situación de las cárceles en América Latina.

REFERENCIAS

- Arns, Inke. "History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance." En *History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007. 37-63.
- Buck-Morss, Susan. "Estudios Visuales e Imaginación Social". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, Colombia, núm. 9 (julio-diciembre 2009): 19-46.
- Butin, Hubertus. "Mit der RAF ins Museum of Modern Art". *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 23 de octubre de 1995.
- Corá, Bruno. "Gerhard Richter: L'Esperienza della Pittura nella Conoscenza della Realtà". En *Gerhard Richter*. Prato: Ed. Gli Ori Prato-Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 1999. 9-35.
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism, Weaport of the Cold War". *Artforum*, vol. XII, núm. 10 (junio 1974): 43-54.
- Crimp, Douglas. *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Desa, Philippi. "Moments of Interpretation". *October*, Nueva York, vol. 62 (otoño 1992): 114-122.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriaga Hidalgo editora, 2008.
- Elger, Dietmar. *Gerhard Richter, Maler*. Köln: Dumont, 2002.
- Elger, Dietmar. *Gerhard Richter. A life in painting*. Chicago: The University of Chicago, 2009.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*, Nueva York, vol. 110 (otoño 2004): 3-22.
- Fried, Michael. "Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet". *Critical Inquiry*, vol. 10, núm. 3 (marzo 1984): 510-542.
- Gamarra, Sandra. "El segundo cuarto de rescate". New York: Feria Volta. 105 óleos sobre lienzo, poster, tasas. 27,5 x 21,5 cm. (cada uno). 2009.
- Gamarra, Sandra. "La Ilusión del Uso". Galería Lucía de la Puente, Lima-Peru, 2009.
- Gamarra, Sandra. *What are you looking for? II*. Pintura, 13 piezas. En La Ilusión del Uso [Cat. Exp] Lima: Galería Lucía de la Puente. 2009 51-55.
- Gamarra, Sandra. "Autorretrato". Galería Lucía de la Puente. Lima-Perú, 2012.
- Gamarra, Sandra. "El LiMAC en el Musac". En *Catálogo Emergencias*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2005. <http://li-mac.org/es/exposiciones/exposiciones-temporales/limac-en-musac/#tab2> (Acceso: 1 de febrero de 2014).
- García Canclini, Néstor. "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?". *Estudios Visuales*. [En línea] núm. 7 (enero 2010): 8-16. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf (Acceso: 2 de agosto de 2012).

- García Canclini, Néstor. "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional." *Estudios Visuales*. [En línea] núm. 4 (enero 2007): 36-56. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf> (Acceso: 2 de agosto de 2012).
- Groys, Boris. "Sobre lo nuevo." *Artnodes. Revista de Artes, Ciencia y Tecnología*. [En línea] núm. 2, (2003a): 1-13. <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/680> (Acceso: 6 de agosto de 2012).
- Groys, Boris. "The Museum in the Age of Mass Media." *Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship*, Ljubljana, núm. 1, (2003b): 32-41.
- Groys, Boris. "La topología del arte contemporáneo" 2009. En blog *Art Experience: New York City*. http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html (Acceso: 6 de agosto de 2012).
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid: Alianza, 2000.
- Guasch, Ana María. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión." *Estudios Visuales*. [En línea] núm. 1 (diciembre 2003): 8-16. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Acceso: 2 de agosto de 2012).
- Kramer, Hilton. "MoMA Helps Martyrdom of German Terrorists." *The New York Observer*, Nueva York, 3-10 julio, 1995.
- Marchesi, Mariana y Szir, Sandra. "Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar." En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, eds. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: CAIA-Eduntref, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011. 29-37. V. 1.
- McShine, Kynaston. *The Museum as Muse: Artist Reflect*. New York: Museum of Modern Art, 1999.
- Museum of Modern Art. "Landmark series of paintings by Gerhard Richter acquired by the Museum of Modern Art." Press Release. Junio 1995 http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7368/releases/MOMA_1995_0048_36.pdf?2010 (Acceso: 5 de septiembre de 2013)
- Obrist, Hans-Ulrich, ed. *The daily practice of painting. Writings and interviews 1962-1993*. London: Thames & Hudson/Anthony d'Offay Gallery, 1998.
- Owens, Craig. "El Impulso Alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo." *Atlántica: Revista de las Artes*, Las Palmas, núm. 1 (mayo 1991): 32-40.
- Owens, Craig, "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?" En *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992. 122-139.
- Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- Ranciére, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Richter, Gerhard. 48 Portraits. Pintura. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 72-73.
- Richter, Gerhard. Acht Lernschwwestern. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 28-29.
- Richter, Gerhard. *Betty*. Pintura. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 79.
- Richter, Gerhard. *Dezember*. Pintura. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 81.
- Richter, Gerhard. *Januar*. Pintura. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 81.

- Richter, Gerhard. *November*. Pintura. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 80.
- Richter, Gerhard. *Onkel Rudi*. Pintura. En Gerhard Richter. *Doubt and Belief in Painting*, Robert Storr. New York: The Museum of Modern Art. 2003. 20.
- Richter, Gerhard. *September*. Pintura. En *September. A History Painting by Gerhard Richter*, Storr, Robert, London: Tate. 2010. 77.
- Sebestyen, Amanda. "The Uncivil Dead". En *Gerhard Richter: October 18, 1977 – Presseberichte*. Colonia: Walther König, 1989.
- Storr, Robert. *Doubt and Belief in Painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.
- Storr, Robert. *September. A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate, 2010.
- Usselman, Rainer. "18. Oktober 1977: Gerhard Richter's work of mourning and its new audience". *Art Journal*, Nueva York, vol. 61, núm. 1 (primavera 2002): 4-25.
- Welchman, John C. "Global Nets: Appropriation and Postmodernity". En *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009. 194-204.
- Buchloh, Benjamín H.D. "A note on Gerhard Richter's October 18, 1977". *Oktober*, Nueva York, vol. 48 (primavera 1989): 88-109.

Cómo citar este artículo:

Diez, Agustín Ricardo. "La imagen apropiada: repetición en la obra 18. Oktober 1977". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2), 67-87 2014. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.iaro>

