

La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo

Clotilde Lechuga Jiménez

Doctora en Historia del Arte

Universidad de Málaga

Recibido: 4 de julio del 2016

Aceptado: 9 de agosto del 2016

Para citar este artículo: Lechuga, C. (2016). La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo. *Creatividad y Sociedad* (26) 331-348

Recuperado de: <http://creatividadysociedad.com/articulos/26/13>. La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo.pdf

Resumen

Este estudio visibiliza las palabras de Arthur C. Danto referidas a la función de auto-reflexión icónica (como reflexión de la imagen y como reflexión intelectual) de la cual el arte participa de una forma consciente por parte de sus creadores a partir del siglo XX. Los ejemplos iniciales remiten a la tradicional idea del arte como copia de la realidad, cuestionando si tiene sentido hacer un duplicado de la realidad que ya tenemos delante. Como documentación se hace uso de mapas, espejos y retratos con los que se analiza el proceso de implicación del arte en la crítica social y política. Finalmente, en este intento de evolución ontológica del arte, el Apropiaционismo verteбра propuestas originales con el uso de obras reconocidas en el mundo del arte y la cultura, que son utilizadas como herramientas para re-significar y son susceptibles de ser incorporadas en la construcción de nuevas identidades comunes..

Palabras clave

Apropiaционismo · Arte Contemporáneo · identidad común · re-flexión · Patrimonio Cultural.

Abstract

This study visualizes Arthur C. Danto's writings concerning the iconic auto - reflection function of art as an image reflection and intellectual reflection. From that point, artists participate in it consciously since the 20th century. The initial examples refer to the traditional idea of art as a copy of reality, asking whether it has sense to duplicate reality when we are already in it. The documentation present maps, mirrors and portraits in order to analyze the process of involvement of art in social and politic criticism. Finally, in this attempt of art to achieve an ontological evolution, the practice of Appropriation Art verteбра original proposals with the use of recognized works by art and cultural spheres. Those images are used as tools to re-signify and are likely to be incorporated as part of the construction of common identity.

Key words

Appropriation Art · Contemporary Art · commun identity · re-flexion · Cultural Heritage.

La construcción de la identidad común y la práctica artística del Apropiacionismo

1. Las metáforas del espejo y del mapa

En la construcción de nuestro ideario colectivo, el empleo del espejo y mapas como herramienta de proyección del propio ser organiza otra deliberación en el estudio de la imagen como copia: se trata de la figura proyectada. Arthur C. Danto explica que es William Shakespeare quien primero relata la autoconciencia del ser humano al ver su imagen reflejada, analizando la “auto-reflexión” en el “auto-reflejo”, “Platón y Shakespeare adelantaron, a través de las voces de Sócrates y Hamlet, la idea de que el arte es un espejo de la realidad. De esta metáfora común derivaron concepciones antagónicas del estatuto cognitivo –y parece que ontológico- del arte” (Danto, 2002, pp. 54-55). El autor dilucida cómo, con el uso de los espejos, Sócrates rebate la idea de obra de arte como representación del objeto, dándose cuenta de que la imagen reflejada no es una obra de arte en sí misma, “en la teoría dice que el arte es una imitación de la realidad y la misma imitación se caracteriza sólo en términos de duplicación de una realidad preexistente” (Danto, 2002, p. 35). Escribe Danto que para Platón lo peligroso era la intención de los artistas, sus propósitos, que podemos entender pueden contener mensajes subliminales; es por ello, por lo que consideraba al arte mimético pernicioso si no se ajustaba a la fiel copia de la realidad, es decir, si ofertan una información visual metalingüística como ha expresado Estrella De Diego (2008). Y es cuando surge la pregunta “¿Quién necesita y cuál puede ser el sentido o el propósito de tener duplicados de una realidad que ya tenemos delante?” (Danto, 2002, pp. 30-31). Danto supone que Sócrates parece insensible a las propiedades cognitivas de la imagen proyectada en el espejo. El ejemplo se toma aprehendiendo el conocido mito de Narciso y la imagen reflejada en la superficie del agua, siguiendo la línea de representación del ser reflejado. Danto nos descubre a Shakespeare, “Hamlet hizo un uso mucho más profundo de la metáfora: los espejos y, por exten-

sión, las obras de arte, antes que devolvemos lo que ya conocíamos sin su aportación, más bien sirven como instrumentos de auto-revelación” (Danto, 2002, p. 32).

Arthur Danto aporta un descubrimiento en la revelación de la “auto-reflexión” icónica. Relaciona la imagen reflejada de los espejos con las obras de arte a las que considera herramientas de auto-revelación. Por lo tanto, sitúa al arte en la categoría de espejo que incita a la “auto-reflexión”. Las obras de arte son instrumentos de auto-revelación que despiertan en el espectador un tema de reflexión; es decir, la propuesta del arte al igual que el espejo es un estimulador del pensamiento. Esta definición de arte podemos trasladarla a cualquier momento y estudio de la Historia del Arte. Bien al referirnos a la representación de narraciones o descripciones con las imágenes, valor estético de éstas o la presentación de los conceptos que definen las prácticas artísticas en el arte contemporáneo.

La razón por la cual está justificado hacer visibles estas antiguas teorías, desde “las complicaciones de la conciencia de Shakespeare o de las consideraciones de la metafísica del platonismo”, es porque “la separación entre imitación y realidad puede ser una manera más perspicaz de apreciar la separación entre el arte y la vida” (Danto, 2002, pp. 37-38). Los artistas han ido trabajando hacia las expresiones y los entendimientos del ser en una categoría ontológica alejándose y superando la distancia entre arte y realidad, “... e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo pronto, superar la distancia que separa el arte y la realidad, subiendo peldaños en la escala del ser” (Danto, 2002, p. 36). Podemos valorar cómo las manifestaciones se presentan desde mediados del siglo XX en Europa. Por ejemplo, con las prácticas colectivas del grupo COBRA fundado en 1948 y difundido inicialmente por el norte europeo. Algunas de las pautas de este grupo conllevan a la pérdida del aura expresada por Walter Benjamin, y hacen una llamada a la espontaneidad en cuestiones puramente cotidianas que participan de la creatividad y la puesta en común. Como explica Francisco Javier San Martín ligando a las esferas del acto creativo y la vida “la inmediatez del acto pictórico intentaba conectar la obra con el flujo de la vida, crear una suerte de continuidad entre las dos esfe-

ras". La experiencia de COBRA, al igual que la obra de Jackson Pollock, tiene como objetivo unir "la obra con el flujo de la vida". Estos conceptos componen la base de las acciones, ideas, publicaciones, objetos y actitudes conocidas con los nombres de *fluxus* y *happening* (San Martín, 2005, p. 342). Así mismo, el discurso de estas formas de arte queda claramente expresado en las palabras que recoge Danto del pintor americano Rauschenberg "La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida (yo intento trabajar en ese espacio que hay entre ambos)" (Danto, 2002, p. 36). La nueva ideología y actitud abre un espacio "entre" el arte y la vida susceptible de procesos artísticos desde distintas perspectivas como expresa Isabel Garnelo Díez,

[...] un sitio de nadie que se perfila en el mismo momento en el que se transita; que se forma de las mezclas y los intercambios, y que en los dos últimos decenios dará lugar a nuevos campos del saber que resulta difícil ubicar en cualquiera de los campos específicos hasta ahora ejercidos o de las también llamadas ya ciencias clásicas; y dentro del ámbito del arte serán prácticas desubicadas de las llamadas disciplinas tradicionales. (Garnelo, 2005, p. 56).

2. El arte comprometido del siglo XX como referente y legado

El compromiso con los procesos vitales y los intereses sociales y políticos de los creadores edifican los abecés de las nuevas prácticas de la segunda mitad del siglo XX, de las que beberán los artistas hasta sus décadas finales y el inicio del XXI. Una de las consecuencias de estas nuevas prácticas es la aparición de un legado artístico-cultural distinto al conocido hasta entonces. En muchos casos las propuestas son acciones y no objetos, por lo que el ideario colectivo cambia. A lo que se le añade la variable del tiempo en los registros fílmicos, happenings y performance, y la idea del concepto del proceso artístico. Su archivo, catalogación y fórmulas de exposición verán la necesidad de improvisar y activar otras metodologías. Una

muestra de este tipo de investigación relacionada con los espejos, la geografía y su registro la hallamos casi al inicio de la década de los setenta, en el trabajo *Nueve desplazamientos de espejos* (1969) de Robert Smithson (2009), en el cual según Tonia Raquejo,

[...] experimentó intensamente las falacias de la mimesis, aprovechando para parodiar la práctica de la pintura, que entiende el arte como reflejo de la naturaleza, de la realidad. De forma irregular colocó los doce espejos en nueve sitios elegidos a lo largo de su viaje fortuito, sin un recorrido organizado. (Raquejo, 2003, p. 80).

[1]



Raquejo defiende el trabajo afirmando que “la verdadera ficción erradica la falsa realidad, por eso el arte trabaja sobre lo inexplicable, trabaja con la no-existencia de las cosas, con el objeto desestructurado, con el no-objeto” (Raquejo, 2003, p. 80). Mientras que Jean Baudrillard escribe su opinión sobre la construcción de la realidad, “Seguimos fabricando sentido, incluso cuando sabemos que no existe.

Queda por saber, además, si la ilusión del sentido es una ilusión vital o una ilusión destructora del mundo y del propio sujeto” (Baudrillard, 1996, p. 31).

En esas reflexiones sobre la verdad, lo ilusorio y el simulacro el autor concede el puesto de “lo real” a cualquiera de estas posibilidades si éstas son representadas. La verdad, lo ilusorio y el simulacro participan de lo real porque la simple presencia y exposición de ellas hace que existan en ese escenario meta-real e hiperrealista. En la actualidad, la presentación de intenciones y prácticas artísticas genera una demanda en este sentido. Toda idea al ser expuesta es susceptible, en principio, de ser vista, escuchada y atendida por el público crítico que es la sociedad, y, por lo tanto, de existir. Consecuentemente, construyen la experiencia de nuestro tiempo que tendremos que revisar, consensuar y decidir de qué modo corresponde a un futuro patrimonio cultural.

Para Tatarkiewicz (2008) nuestra época se inclina por la oposición en el campo del arte. Existe una tendencia contra los museos y su cosificación; contra la estética que generaliza las experiencias individuales dando cabida a los dogmas; contra la forma; contra el trato social del arte; contra el público que es innecesario; contra el artista, porque cualquier persona lo es; contra el concepto de autor en el happening; contra las instituciones del arte, etcétera. Las vanguardias históricas cuestionaron el antiguo “arte de la representación” creando uno nuevo en oposición al tradicional. Pero hay que añadir que el concepto de arte ha adquirido diversas propiedades a lo largo de los siglos. Una de ellas es que implica que “el arte forma parte de la cultura” (Tatarkiewicz, 2008), incluso cuando haya artistas contrarios a esta categoría como Jean Dubuffet, enemigo de ella por pensar que la cultura anula a todo el mundo, especialmente a los artistas, lo cual igualmente se “opone” a la tradición europea y a su racionalidad.

Sobre “la cultura del arte” James Gardner (1996) escribe que “el mundo del arte” en el que los artistas actuales se tienen que desenvolver “son la alianza entre los museos, los galeristas y los críticos”. Esto nos indica que, al menos en este caso y

susceptible de que acontezca en otros, esta “esfera” tiene bien determinados cuales son los agentes participativos en ella. Evidentemente, a lo expuesto hay que añadirle otro factor fundamental, que es el público (observador y consumidor).

En los círculos del arte posmodernos se da la característica del elemento mesiánico, una peculiaridad de este periodo a diferencia de las vanguardias históricas y los neos de la modernidad, es que no existe un frente cultural artístico unido. El ejemplo de Joseph Beuys es uno de los que han destapado el arte objeto de las reliquias cristianas (Gardner, p. 1996) cuando presenta en el mercado del arte que los creadores también pueden producir objetos de culto con sus propias vestiduras y utensilios, siendo precisamente esto lo que ellos critican: el fetichismo, el producto de veneración y consumo. Es por ello que podemos decir que se trata de una “inversión”, o una especie de *readymade* (del objeto encontrado y su inversión, que en el caso de Beuys es el objeto usado: la pala, por ejemplo), en el espacio arte-vida hacia la sacralización del objeto artístico.

Gardner se pregunta ante tanta diversidad si todas estas nuevas fórmulas de representación y presentación siguen siendo parte de la alta cultura. Si, en verdad, nunca este tipo de intento cultural ha traspasado la esfera de la *High culture*. Si a pesar de todas las tentativas llevadas a cabo durante el siglo XX de acercar las dos culturas, los dos mundos siguen separados, “Sería extremadamente insincero pretender que el portero de una casa mira las cajas de Brillo del mismo modo que las personas con licenciaturas en historia del arte miran la famosa escultura de Andy Warhol” (Gardner, 1996, p. 15). Según Gardner, el elitismo de masas es un milagro de la naturaleza que pasa por las exposiciones de los museos como la de Matisse en 1992 en el MOMA de Nueva York con un coste de la entrada de 12 dólares. Son feligreses que han encontrado la devoción en los nuevos templos dedicados al arte.

A partir de estas premisas nos formulamos una serie de preguntas relacionadas con la cultura y el patrimonio artístico ¿Qué ocurre con los patrimonios que no se encuentran en el museo o las salas de exposición, es decir, en el interior del Cubo

blanco (O’Odoherty, p. 2011), optando por practicarse en otras áreas de experimentación aún sin determinar? ¿Han de pertenecer al “tiempo institucional” (Perán, p. 2004) de la industria cultural?.

3. La construcción de una identidad común

Para acercarnos a distintas respuestas, partimos de la práctica artística del Apropiacionismo de la imagen como creación de nuevos patrimonios culturales, tratando de incluir en este ámbito la idea de empoderamiento y apropiación del espacio físico, del lugar. La realización de estas actividades a través de exposiciones, museos y encuentros planificados dentro o fuera de las programaciones de las industrias culturales, se acerca a la idea propuesta por los Situacionistas. Cabe decir, que la dificultad de encasillar en títulos que definen movimientos y estilos a partir de los años sesenta abre las puertas a prácticas “transdisciplinares” que tienen la cualidad de combinarlas, y por ello, conformar esferas de experiencia con una visión totalizadora del arte (Aznar, 2000) añadiendo el axioma ARTE-VIDA-ARTE destacado por Fluxus (Angúndez, p. 2000).

Escribe Estrella de Diego que el artista Stanley Brown en la instalación *La Paz* (1970) expuesta en el Museo Stedelijk, en Amsterdam, ofrecía al espectador la posibilidad de emprender un viaje a donde quisiera (De Diego, 2008, pp. 59-60). En mitad de la obra salían distintos mensajes en los que según el destino elegido se mostraba la distancia en metros, “Camine 95 m. en dirección a La Paz”, “Camine 180 m en dirección a Helsinki”. Como documento de la exposición, el catálogo ofrecía las páginas en blanco con las letras que indicaban las direcciones “Camine 95 m. en dirección a La Paz”. Según la autora, esta obra “Apela a una reflexión sobre la falsedad de los mapas y su ordenación del mundo y el modo en que imponen los trayectos, incluso visuales, desde el férreo sistema de representación de Occidente” (De Diego, 2008, p. 60). De Diego en su libro *Contra el mapa* (2008) nos refiere el engaño que han supuesto los mapas como documento. La usurpación de una reali-

dad geográfica, modificada según las distintas conveniencias del que construye ese ideario. De este modo expone el uso que de ello han hecho los países colonizadores y el aprendizaje de la lectura en plano, arma desarrollada a partir del Renacimiento italiano con el hallazgo de la perspectiva. Cuando en 1929 se publica “El mapa del mundo en la época de los surrealistas” en la revista *Varietés*, en él aparece la línea del Ecuador ondulante, con mutilaciones de países y distorsión de la geografía, con un *Nuevo orden mundial*. Representado con errores que compara con la realidad “La percepción habitual de la naturaleza de los mapas es que son espejos, una representación gráfica de ciertos aspectos del mundo real” (De Diego, 2008, p. 13), por lo que creemos con fidelidad (*vera imago*) en estos documentos hasta que se desvelan otras verdades o intereses ocultos.

[2]



El uso de los mapas en la crítica artística es una práctica del Apropiacionismo que supone la construcción y deconstrucción de los órdenes políticos y sociales, dirigidos en la mayoría de los casos, por los intereses económicos de los gobiernos.

El concepto de apropiación nos remite a un mundo complejo debido a las diversas modalidades de apropiación, “... la apropiación no es una, sino que es plural. Lejos de ser una particularidad del arte contemporáneo, el acto de apropiación es en realidad una componente del proceso de creador” (Berthet, 2008, p. 15). Escribe

Dominique Berthet que la cita, la copia, la muestra, la versión, el collage, el reciclaje, la alteración, la transformación,... todos son distintos modos de apropiación. Y las diferencia en dos categorías: una la de la usurpación, estafa o falsificación y, otra, la de tomar prestado, no su totalidad sino una parte de ella, en la que puede aparecer un distanciamiento “una nueva inversión personal”. En esta última distingue entre la apropiación productora o creadora como las versiones de *Las Meninas* o *La Mona Lisa*, y la apropiación reproductora o imitadora, que nos sitúa “en el origen de los orígenes, sobre el referente y la manera de abordarlo” (Berthet, p. 2008). En esta revisión continuada, la modernidad basa su triunfo en la originalidad compositiva y el posmodernismo se apropia de la rivalidad y la reestructura “instalando algo parecido a una cultura de la copia en su movedizo núcleo definitorio” (Welchman, p. 2008).

En este sentido, Juan Antonio Ramírez analiza la ruptura que supuso el cuadro *Olympia* (1863-1865) que pintó Édouard Manet y que expuso en el Salón de 1865 en París, que supone una práctica del Apropiacionismo, pues se toma prestada la imagen desde la *Venus dormida* (h.1511) de Giorgione, iniciando una trayectoria de pintura con este motivo: la *Venus y el organista* (1548) y la *Venus de Urbino* ambas obras de Tiziano; la *Ninfa de la fuente* (h. 1537) de Lucas Cranach, etc, pintadas en el Renacimiento en la concepción de la “ventana albertiana” “de la pantalla ideal de la proyección perspectíca” (Ramírez, 2010). Esta apropiación se continúa experimentando en obras de Henri Matisse, Paul Gauguin y Pablo Picasso en el siglo XX, entre otros, contribuyendo de este modo a aumentar un legado pictórico que se aloja en museos y centros del arte entendidos como patrimonio cultural (UNESCO, 1972).

La apropiación fotográfica sobre las Venus, de Wang Qinsong en *China Mansión* (2004) describe cinco ambientes distintos y evoca, en cada uno de los escenarios, la misma línea expuesta sobre el desnudo con la repetición iconográfica. Es un préstamo del icono que subyace en el legado artístico occidental y que la cultura asiática incorpora y hace suya.

[3]



4. Templos y espacios públicos para el arte

Algunas de las mujeres retratadas en vida fueron amadas y amantes de los artistas que las retrataron, conteniendo la reflexión de John Berger (1972), quien apunta en su estudio sobre el “desnudo” que éste debe ser visto como objeto para ser un desnudo. Evidentemente, es un debate que nos puede llevar a una discusión desde la perspectiva de género, mujer y objeto, expuesto por el colectivo Guerrilla Girls acerca del escaso número de obras de arte realizadas por mujeres que contienen los museos, frente a la abundancia de las imágenes de mujeres, vistas como objeto, contenidas en éstos.

En la obra *Cathexis* (1981) de Joseph Kosuth, la polémica de la apropiación trata de evidenciar que “el contenido de la obra no son sino las condiciones que permiten la construcción de su significado” (Martín Prada, 2008). El análisis de las apropiaciones de reproducciones pictóricas consideradas patrimonio cultural son presentadas por Kosuth en el Cubo blanco, es decir, en el lugar de consagración neutro y universalizado (O’Doherty, 2011) del ideario colectivo, con la particularidad de aparecer invertidas, boca-abajo, y no a color sino a una tinta, monocromáticas. El planteamiento nos permite atestiguar que la obra es “un cuestionamiento y profundización en los procesos que constituye el significado de los que entendemos como

obra de arte" (Martín Prada, 2008). Así, reformula la crítica dirigida a los sitios expositivos en donde se encuentra tanto la obra original como la apropiación y también a los gestores del arte: instituciones, organismos públicos y privados, coleccionistas, etcétera. La apropiación exhibida por Kosuth en un *Templo del arte* o Cubo blanco es una desmitificación de la obra y del lugar elegido, pues pretende descontextualizar y desvincular la obra del espacio (Martín Prada, 2008). En la conexión existente entre lo venerado y su emplazamiento, "el arte puede llegar a perder su carácter sagrado" "Y, a la inversa, las cosas se convierten en arte cuando se hallan en un espacio en el que confluyen ideas potentes relativas a la creación artística" (O'Doherty, 2011, p. 21). En definitiva es una crítica al objeto sacralizado como hace Beuys con la *Pala de 7.000 robles* o Duchamp con *Fuente*, y al lugar de sacralización: el Cubo blanco.

Existe otro Apropiacionismo en el espacio público tipo historicista en el que se pretende una alteración que invoca a la degradación, falsificación o perversa renovación de la historia (Martín Prada, 2008) y contiene ejemplos como la sustitución de la estatua del Kiepenkerl en Münster, en 1987. Jeff Koons cambió la habitual escultura por otra igual en acero muy brillante, con lo que iniciaba un diálogo político e histórico (Martín, 2008). En sí es un debate al cual acercaba al público transeúnte de la misma ciudad. Estas prácticas de empoderamiento urbano que nos traen a la memoria la deriva y la psicogeografía situacionista "convierten la calle y la participación colectiva en herramientas imprescindibles de su actividad" (Méndez Baiges, 2013a). Se sitúan cercanas al activismo ciudadano como en *Sin Larios* (1992) del colectivo Agustín Parejo School, en la que la escultura del Marqués de Larios, en la ciudad de Málaga, sufre un traslado transitorio del *pedestal* a la acera. Es el homenaje escultórico sin podio, un logro en el ideario común por el cual se acerca a la población pudiendo formar parte, como una persona más, del conjunto de ciudadanos malagueños. En el arte de acción, la apropiación del espacio urbano pasa a contextualizar otras esferas, "El espacio público es una iconosfera en la que el habitante consume continuamente signos, tanto los que fluyen por redes y medios de comunicación, como los que circulan por el espacio público físico" (Méndez Baiges, 2013b).

5. El debate de la *re-significación* en la práctica artística del Apropiacionismo

Por todo ello, reflexionamos y concluimos que si en los años sesenta, se da una apropiación icónica atribuida al objeto *Pop* y al *Nuevo Realismo* (Berthet, 2008) junto a las iniciativas anteriores de Marcel Duchamp con las apropiaciones de *Fuente* (1917) y *L.H.H.O.O.Q.* (1919) “van a convulsionar el arte del siglo XX, el camino estaba abierto...” (Berthet, 2008) con tipo de apropiaciones en el arte posmoderno.

En el *Appropriation Art* encontramos investigaciones visuales como las de Sherrie Levie y Mike Biblo en las que se promueve el tema de la imagen y su doble; que tienen de referencia el trabajo de reproducción en los años sesenta de Elaine Stutervant y Richard Pettibone. En ellas, los artistas no copian las obras originales sino las fotografías o las postales aparecidas en libros de arte, poniendo en duda las nociones de originalidad y creación (Berthet, 2008, p. 17) anunciado con la pérdida del aura por Walter Benjamin.

[4]



Elaine Sturtevant, además de estos modos de apropiación, retoma algunas performances de Joseph Beuys de 1971 (Berthet, 2008) con lo cual expande al arte de acción la posibilidad de ser reproducida, no sólo en documentos gráficos, sino también en la esencia del acto. Este aspecto es discutido en el arte conceptual y de acción que defiende el no registro de éste por algunos autores como Lucy Lippard (1968), pero, al mismo tiempo, constituye una modalidad de transferencia del patrimonio cultural en un formato tradicional como patrimonio inmaterial que durante siglos ha prevalecido con la transmisión oral, revisando, y diremos que apropiándose, del carácter intangible. Las estrategias de deconstrucción social presentadas por el Apropiacionismo *significan*, a la vez que preservan, el patrimonio cultural del ideario colectivo tanto en su referencia original, de cita a las obras del pasado, como con la crítica y la actualización desde distintas perspectivas: género, economía, política, industrias culturales, etc. (UNESCO, 2003). En la crítica teórica, también puede que aparezca la idea de negación “huida o escapismo pos-histórico” en que lo clásico retornase como *pop* y lo histórico artístico como *kitsch* como apunta Hal Foster (Martín Prada, 2008).

Existen reivindicaciones en el proceso de transmisión, transferencia, diálogo, investigación, confrontación, contestación, transgresión, comparación, etc., y la apropiación, puesto que son parte de procesos artísticos que se ven amenazados por un falso argumento sobre el control de los derechos de autor, lo que supone en palabras de Daniel G. Andújar, una verdadera “apropiación”, “Los artistas necesitan tener acceso a las obras de otros para desarrollar su propio trabajo y deben contar con el apoyo de la ley para no tener que trabajar en condiciones de incertidumbre” (Andújar, 2008). En el impedimento para continuar con los estudios elaborados desde estas premisas, Andújar insiste en que, si no existe, hay que crear ese espacio de libertad en el cual los nuevos trabajos que cuestionan el mundo en que vivimos, con auto-reflexión, se realicen. “La cultura es una práctica colectiva” y la propiedad de ciertos procesos ha de ser “devuelta a la sociedad en forma de procomún” (Andújar, 2008), por lo que entendemos que recurrir al patrimonio cultural es declarar un patrimonio público, de todos, común, y es una estrategia en sí misma para crear otros nuevos.

Imágenes:

- [1] Robert Smithson, *Nueve desplazamientos de espejos* (1969).
- [2] “El mapa del mundo en la época de los surrealistas” (1929) en la revista *Varietés*.
- [3] Wang Qinsong, *China Mansión* (2004).
- [4] Elaine Stutervant, *Warhol, gold Marilyn Monroe*. Acrílico y serigrafía sobre lienzo, diámetro 46,5 cm (sin fecha).

Bibliografía y referencias:

- ANGÚNDEZ, J. A. et al. (2002). *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BAUDRILLARD, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing. The Nude*. U.K., BBC: BBC. Recuperado de <http://vimeo.com/33517089>
- BERTHET, D. (2008). De la desviación a la copia. *Revista EXIT Express*, 38, 15.
- DANTO, A. C. (2002). *La transfiguración de un lugar común. Una filosofía del arte*. [Traducción: Ángel y Aurora Mollá Román]. Barcelona: Paidós Ibérica.
- DE DIEGO, E. (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- García-ANDÚJAR, D. (2008). Apología de la apropiación legítima. *Exit Express*, no38 Octubre. Recuperado de <http://www.danielandujar.org/tag/exit/>
- GARDNER, J. (1996). *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura*

y otros bienes de consumo contemporáneos. [Traducción Mariano Antolín Rato]. Madrid: Acento.

GARNELO, M. I. (2005). *La fotografía de creación: análisis de los fondos fotográficos de destacadas instituciones públicas y privadas de andalucía*. (Tesis Doctoral). Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Málaga.

LIPPARD, L., & CHANDLER, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, 1–5. Recuperado de <http://www.oup.com/uk/catalogue/?ci=9780199285556>

MARTÍN-PRADA, J. (2008). Un trasfondo crítico. *Revista EXIT Express*, 38.

MÉNDEZ, M. (2013a). Arte y activismo urbano en los ochenta : El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School. *Arte Y Ciudad. Revista de Investigación.*, 3 (I) Extr, 309–326.

MÉNDEZ, M. (2013b). Metrópoli y periferia del arte: A portrait of Málaga. En: *Ateneo del nuevo siglo*. Número 16 (Junio 2013). Málaga: Ateneo de Málaga.

O'DOHERTY, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

PERÁN, M. (2004). Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción). In *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI*. (Editores: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

RAMÍREZ, J. A. (2010). Las olimpias: posición de la mirada y ámbitos de la acción. In *Eros es Más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Picasso.

RAQUEJO, T. (2003). *Land Art*. San Sebastián: Nerea.

SAN MARTÍN, F. J. (2005). Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945. In *Historia del Arte, 4. El Mundo Contemporáneo* (Dirigida por Juan Antonio Ramírez). (pp. 339–393). Madrid: Alianza Editorial.

SMITHSON, R. (2009). *ROBERT SMITHSON. Selección de escritos*. [Traducción: María Orvañanos pp. 15-66/Eva Quintana Crellis pp.67-188]. México: Alias.

SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Santillana.

TATARKIEWICZ, W. (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. [Traducción de Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Tecnos.

UNESCO WHC (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

UNESCO (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 14. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

WELCHMAN, J. (2008). Contra la representación. *Revista EXIT Express*, 38.