

Més *Meninas*, a través del mirall, repetidament

Gertje R. Utley

L'espectacular sèrie de variacions de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez va preparar el terreny al redescobriment i la revaloració de l'obra del gran mestre del segle XVII i va posar fi al mig segle d'oblit gairebé absolut a què l'havia condemnat la comunitat artística.¹

Els quadres es poden veure com a part (i fins i tot com a precedent) d'un clima artístic en què el retorn al realisme i a la figuració va inspirar una gran revifalla de recreacions d'obres d'art anteriors. Les obres resultants oscil·laven entre còpies fidels —actualment considerades apropiacions artístiques (*appropriation art*)— i vaguïssimes al·lusions als subjacents temes artístics, teòrics, filosòfics i/o polítics de l'original.

Alguns dels molts artistes que van trobar inspiració en la famosa tela de Velázquez durant la segona meitat del segle XX (dels quals només uns quants de triats són dignes d'esment en aquest assaig) s'haurien pogut inspirar en realitat en la sèrie de Picasso. En general, però, aquesta eclosió sense precedents de recreacions artístiques de *Las Meninas* va ser inspirada per altres motius intel·lectuals i sociopolítics més profunds, que van engendrar una gran diversitat de formes i mitjans creatius. A més a més de la seva condició intrínseca de monument de l'art de la pintura, *Las Meninas* fascina les joves generacions d'artistes pels seus misteris de percepció i reflexió, per la seva intrigant relació dinàmica entre l'artista, l'obra i l'espectador, i per la inclusió autoreferencial del procés de la seva creació sobre la tela.

Hi ha artistes que han semblat concentrar-se especialment en el luxe de la indumentària règia, com Franz von Stuck va fer en el seu autoretrat amb la dona i la filla (vegeu p. 69), mentre que d'altres han recorregut al quadre per establir una confrontació crítica amb l'art i amb els valors del passat. Sobretot, però, les recreacions de *Las Meninas*, com també d'altres obres d'art, han servit de vehicle per expressar qüestions que anaven més enllà de meres consideracions estètiques, de pauta per a la recerca de l'artista modern en l'àmbit filosòfic, social i polític i d'eina per articular una crítica de les convencions sociopolítiques o artístiques contemporànies.² Per a d'altres ha servit de camp experimental d'aplicació de conceptes teòrics de percepció, plantejament i recepció de l'obra d'art.

Els artistes han tractat d'establir cada vegada més una distància i un diàleg polèmic respecte a l'original de Velázquez per mitjà del procés d'interpretació. D'altra banda, a vegades la ironia ha sigut una eina poderosa per a la reinterpretació, sobretot quan tenia el propòsit de posar en qüestió o posar al seu lloc la sacralitat de l'obra d'art en si mateixa. No hauria de sobtar que molts dels artistes que han entaulat un diàleg amb *Las Meninas* tinguin arrels espanyoles o llatinoamericanes; per a ells, Velázquez representava per damunt de tot el llegat de la seva identitat cultural.

Un dels primers artistes que va seguir el deixant de la sèrie de *Las Meninas* de Picasso, tot just un any després de l'homenatge de Picasso, va ser el seu contemporani Salvador Dalí. Sempre en competició amb Picasso, Dalí va acceptar el repte amb la seva tela *Velázquez pintant la infanta Margarida amb les llums i les ombres de la seva pròpia glòria* del 1958 (vegeu p. 73), on combina recreacions de fragments de *Las Meninas* i del retrat de Velázquez de la infanta Margarida d'Àustria. Dalí havia manifestat admiració per l'enginy de Picasso a la primera de les seves variacions pel fet d'haver donat una estatura sobrehumana a la figura de Velázquez,³ però al seu quadre redueix Velázquez

a una figura diminuta i gairebé perduda en la vastitud de l'espai inundat de llum, eclipsada per la monumental i etèria aparició de la seva pròpia creació, la imatge de la infanta.

Les pinzellades de color com centellejos diamantins que Dalí utilitza al seu quadre són un homenatge directe a la tècnica de Velázquez. La combinació de taques puntillistes i línies cal·ligràfiques soltes, però, revela l'admiració de Dalí per l'informalisme de l'obra d'Yves Klein, Georges Mathieu i Antoni Tàpies, i es basa en les seves idees pseudocientífiques sobre el que ell anomenava «misticisme nuclear», una idiosincràtica combinació de les seves concepcions més aviat confuses sobre teoria quàntica, metafísica i religió.⁴ L'admiració de Dalí per Velázquez, que apareix reflectida en innumbrables variacions de *Las Meninas* i de forma potser més evident en els cridaners bigotis de Dalí, va agafar unes connotacions cada vegada més nacionalistes arran del seu entusiasta suport a Franco. En un escrit del 1960, que també va ser l'any de la gran exposició sobre Velázquez que es va fer al Prado, va lloar Velázquez com a «imperialista, realista y ecuménico» i va qualificar —fent una clara al·lusió ofensiva a Picasso— tota deformació expressionista com a antiespanyola.⁵

Amb el desenvolupament del *nouveau réalisme* en pintura a la darreria de la dècada de 1960, el nombre de variacions basades en l'art antic va augmentar de forma considerable, i la moda de recrear o fins i tot reproduir obres d'art va passar a formar part integral de l'activitat artística. En això va ser decisiva la rebel·lió, en particular dels artistes pop, contra la propagació dogmàtica dels expressionistes abstractes del mite modern de l'originalitat i la individualitat. Vista com un producte de consum, la sacralitat de l'obra d'art va quedar desmitificada per mitjà de la ironia, l'humor i la paròdia. A més a més, l'apropiació de l'obra d'art podia servir com a reflexió crítica de la situació de l'art contemporani i de la situació sociopolítica.⁶

L'artista anglès Richard Hamilton (nascut al 1922), un dels primers artistes europeus que va fer servir aspectes del pop-art en la seva obra, no estava ben bé interessat a fer miques l'elevada categoria d'obra d'art de l'apropiació d'imatges, sinó més aviat a estimular la reacció de l'espectador respecte a una representació anterior i a adaptar-la a l'experiència contemporània.⁷ El seu aiguafort del 1973 *Las Meninas de Picasso* (vegeu p. 183) ret honor als dos artistes que més admirava: Velázquez i Picasso. Tot i mantenir-se fidel a la composició del quadre de Velázquez, Hamilton va substituir els personatges amb figures que es va apropiat dels diferents períodes estilístics de l'obra de Picasso. Darrere la tela, Picasso en persona ocupa la posició del seu predecessor del segle XVII, amb el símbol comunista de la falç i el martell (referència a la seva ideologia política) en lloc dels atributs que Velázquez portava com a pintor de la cort. Per tal de fer justícia a les qualitats que més apreciava de l'art de Picasso —la seva diversitat estilística i la «mestria i l'amor al mitjà d'expressió artística de què Picasso feia mostra en els seus propis aiguaforts»—, Hamilton va aconseguir la col·laboració d'Aldo Crommelynck, mestre gravador de Picasso.⁸

L'exemple de Velázquez, i en concret de les seves *Meninas*, no va deixar mai de marcar el pensament de Hamilton pel que fa a qüestions de punt de vista, perspectiva i paper de l'espectador, i es pot reconèixer en unes quantes de les seves obres, com en el joc d'ambigüitats d'*Interior I* i *Interior II* (fig. 1) del 1964, en què els elements de *collage*, un llapis de veritat i un mirall són autoreferencials respecte al procés de producció de l'obra.⁹ El relleu que es dona a les eines

fig. 1

Richard Hamilton

Interior II

1964

Oli, pintura de cel·lulosa i

collage sobre fusta

121,9 x 162,6 cm

Tate



i al mecanisme de creació de la imatge va passar a formar part integral de l'estructuralisme de la dècada de 1960, i també apareix en l'obra de Giulio Paolini i de Jeff Wall, entre altres, com veurem més avall.¹⁰

Fortament influïts per Richard Hamilton, els artistes Manolo Valdés (nascut al 1942) i Rafael Solbes (1939-1981), que van treballar junts sota el nom d'Equip Crònica, van ser dels primers artistes espanyols de la seva generació que van manifestar interès pel pop-art. Com el d'altres artistes pop, el seu art es fonamenta en la combinació de fonts procedents tant de l'alta cultura com de la cultura popular, incloent-hi els mitjans de comunicació de massa i la publicitat.¹¹ Artistes valencians tots dos, al començament de la dècada de 1960 van formar part del grup Estampa Popular, un moviment radical clandestí de joves artistes gràfics amb un programa prodemocràtic i fortament polititzat contrari a la situació de repressió política i cultural franquista.¹² Aquesta actitud va inspirar quadres com *El recinte* (vegeu p. 185), de la seva sèrie *Policia i cultura*, en què els personatges de la tela de Velázquez han sigut substituïts per obres d'art modernes de Saura, Miró, Dalí i Picasso. En unes quantes de les seves variacions sobre *Las Meninas*, els artistes es van apropiat d'imatges de la sèrie de Picasso, amb la qual cosa van incorporar-hi la reflexió política per mitjà de la polèmica entre el pintor de la cort de Felip IV i el comunista confés que era Picasso. La majoria de les seves obres són paròdies càustiques en què es condemna la situació a l'Espanya de Franco i s'analitza la forma com el govern feixista de Franco s'havia apropiat de Velázquez amb fins propagandístics.

L'any 1960 es van complir tres-cents anys de la mort de Velázquez, esdeveniment que va donar lloc a moltes celebracions a Espanya, entre elles una gran exposició de la seva obra al Prado. Dels actes patrocinats pel govern van ser espectadors artistes contraris al règim per la confiscació

fig. 2

Antonio Saura

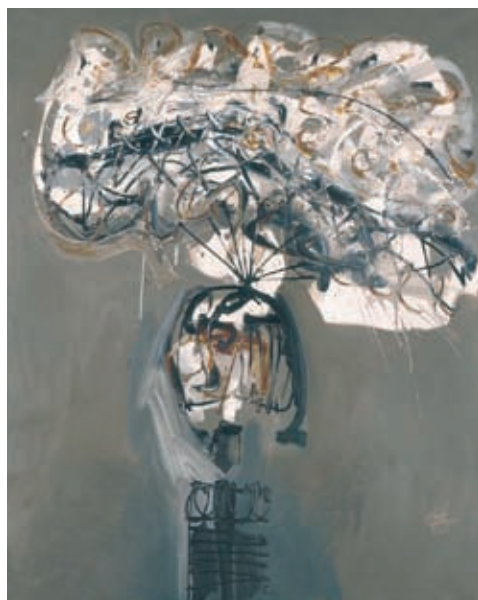
Infanta

1962

Oli sobre tela

162 x 130 cm

Archives Antonio Saura, Ginebra



que es feia de la imatge de Velázquez. Això va desencadenar noves formes d'apropiació artística de la seva obra, que tant en les arts visuals com en la literatura es van tenyir cada vegada més de protesta política.¹³

Després de la mort de Solbes, Manolo Valdés va mantenir les seves repetides referències a *Las Meninas* en les seves pintures i també en la seva obra escultòrica (vegeu p. 176-177), però ja no pel seu contingut polèmic sinó com a punt de partida de la seva pròpia indagació artística. Ara es permet donar a les seves obres un caràcter més sensual, recorrent a un estil molt tàctil i pictòric que sovint inclou elements de *collage* de roba de sac i s'acosta molt més a l'informalisme que anteriorment havia criticat amb el seu art.¹⁴

L'esperit de responsabilitat social que ha donat origen a moltes de les variacions de *Las Meninas*, com es pot comprendre, ha tingut una importància especial en l'obra dels artistes espanyols i llatinoamericans, que, per mitjà de la transferència del pretès propòsit al·legòric de l'original a una situació contemporània, se servien de recreacions del quadre de Velázquez com a eina per abordar el present.¹⁵

Antonio Saura (1930-1998), cofundador del moviment informalista El Paso —el primer moviment de la postguerra espanyola pertanyent a l'avantguarda internacional—, sempre es va distingir pel fort caràcter polític de bona part de la seva obra. Les seves *Infantes* (vegeu p. 179 i fig. 2), que no per casualitat va començar a crear al 1960, l'any de la gran exposició sobre Velázquez a Madrid, pertanyen al que ell en diu «quadres de denúncia». Van néixer —com gran part dels seus treballs d'aquella època— de la seva disconformitat amb el clima sociopolític que es vivia sota la dictadura de Franco. D'altra banda, també formen part de l'intens però ambivalent vincle de l'artista amb el llegat artístic del seu país.¹⁶ Com Picasso, Saura va equiparar les seves teles a camps de batalla, i, com Goya, sempre va combinar el tràgic amb l'absurd, afegint-hi un fort element de paròdia.¹⁷ Igual que els seus retrats, les *Infantes* de Saura del 1960 i la seva *Menina de mort* del 1973 són el que ell anomenava aproximacions, i són molt pròximes a l'abstracció. D'execució molt gestual, gairebé violenta, es basen en imatges que serveixen de punt de partida i de pretext per a l'actuació sobre la tela, on l'artista porta a terme el que Dore Ashton va anomenar la passió de Saura per fer miques la realitat.¹⁸

Encara que l'art de l'artista mexicà Alberto Gironella (1929-1999) no és tan explícitament polític com l'obra de l'Equip Crònica, les seves imatges tenebroses enllacen amb temes com el colonialisme, la identitat nacional i el passat de Mèxic sota el domini espanyol. La primera obra de Gironella que té relació amb *Las Meninas*, *Festí a palau*, del 1958 (fig. 3), és un *assemblage* d'elements

fig. 3

Alberto Gironella

Festí a palau

1958

Assemblage

251 x 174 cm

Col·lecció María Rodríguez de Reyero,

Ciutat de Mèxic

pintats, esculpits i *ready-made*. Molt marcada per l'admiració de l'artista pel surrealisme i el barroc, i clarament inspirada en els reliquiars, les fornícules i els altars propis de la tradició catòlica de Gironella, l'obra constitueix una reflexió irònica sobre els poders de l'Església i l'Estat i sobre la decadència de la cort de Felip IV.¹⁹ Al 1968, i novament al 1975, Gironella revisita *Las Meninas* en una sèrie titulada *Cambra obscura* (vegeu p. 188) en què equipa Velázquez amb una màquina fotogràfica, al·ludint als misteris de la pintura barroca pel que fa a perspectiva, punt de vista i enquadrament, unes qüestions que, com veurem més avall, inspiraran un gran nombre d'artistes.²⁰

L'escultor basc Jorge Oteiza Embil (1908-2003) sempre va veure en el seu art una transcendència social. El concebia com una eina en la seva recerca d'una identitat nacional basca i d'una harmonia entre l'home i l'univers, entre els valors espirituals i els valors materials. Aquesta harmonia, li semblava a ell, s'havia assolit a la perfecció en l'obra de Velázquez. Les abstractes escultures cúbiques d'Oteiza del 1958 que tenen per títol *Homenatge a Las Meninas* (vegeu p. 197), i la reelaboració que en va fer al 1974, neixen de la creença de l'artista que representen la forma abstracta bàsica més pròxima a un equilibri semblant al de l'original. Les arestes truncades creen buits, un buidament de l'espai i de l'expressió pertanyents al que Oteiza anomenava la tensió còncava o silenciosa en l'art. Aquesta tensió, transmissora de qualitats espirituals, era extremament rara, i, segons l'artista, gairebé només es podia trobar en l'art basc. Va convertir-se en el centre de la seva creació.²¹ Aquesta absència i aquest silenci també impregnen els elusius quadres sobre *Las Meninas* (1981-



1983) de l'artista valenciana Soledad Sevilla (vegeu p. 199). En la seva obra abstracta, etèria i plena de lirisme, hi ha ben poca cosa que evoqui l'original barroc a banda de la percepció de l'espai. Els quadres i les instal·lacions de Sevilla tracten de la nostàlgia i del sentiment de transitorietat.²²

Amb l'auge de l'art conceptual als anys seixanta i setanta del segle xx, *Las Meninas* van atraure un nombre creixent d'artistes a causa del que aleshores es veia com el punt de vista de Velázquez respecte a la mecànica de la percepció i de la producció artística. Fonamentals en aquesta nova comprensió i apreciació de *Las Meninas* de Velázquez van ser les idees neoplatòniques novament en voga, com també l'article del filòsof francès Michel Foucault sobre *Las Meninas*, capítol introductori de *Les Mots et les choses*, on Foucault defineix el quadre de Velázquez com «representació

de la representació» i indaga sobre les complexitats representatives del quadre, sobre les seves ambigüitats de perspectiva i sobre el paper i la posició de l'espectador respecte a l'artista.²³

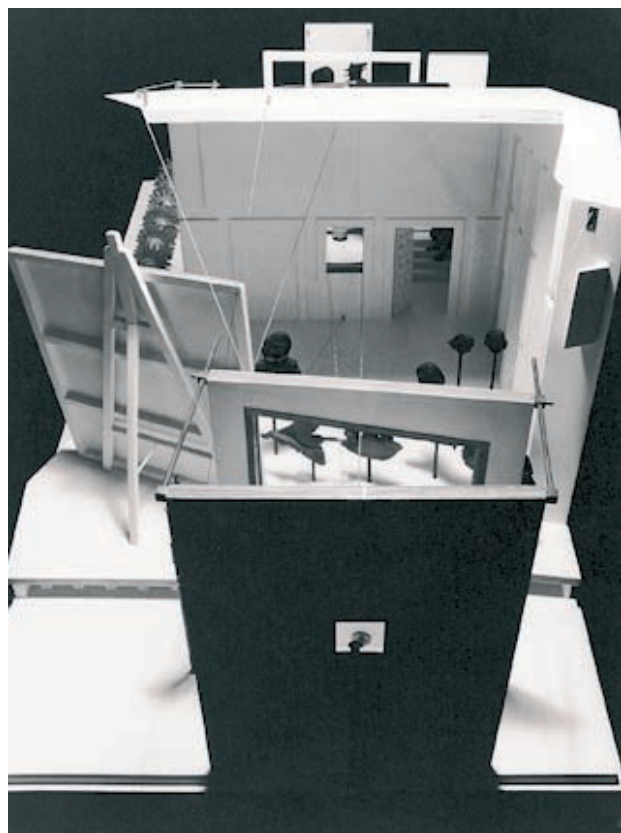
La influència de Foucault és al darrere de la pionera obra de vídeo de l'artista multimèdia xilè Juan Downey (1940-1993), com també de la ferma creença de l'artista en el poder transformador de la tecnologia tant en l'àmbit artístic com socioeconòmic.²⁴ El vídeo de Downey titulat *Las Meninas* (vegeu p. 212), del 1975, pot haver sigut inspirat pel record de la sensació quasi orgàsmica que va experimentar quan als vint-i-dos anys va veure el quadre de Velázquez al Prado per primera vegada. Es tracta d'una evocació lírica del quadre en què apareixen uns actors que interpreten els papers de Felip IV i la reina juntament amb uns ballarins els moviments abstracts dels quals estableixen un diàleg amb les imatges d'un mirall. El vídeo i l'acció que s'hi desenvolupa serveixen a l'artista de pantalla on projecta les seves cavil·lacions sobre el reflex, la representació i la percepció, i també sobre qüestions sociopolítiques. Enllaçant les seves paraules amb citacions de Michel Foucault i de George Kubler, Downey fa una crítica mordaç del colonialisme i de la situació artística, econòmica i política a l'Espanya del segle XVII, de retruc, a la seva pròpia època.

L'artista francès Philippe Comar (nascut al 1955), teòric en perspectiva i professor d'estètica a l'École des Beaux-Arts de París, ha rebut també l'estímul de les idees de Foucault. A ell també el van intrigar les ambigüitats d'espai i de perspectiva de *Las Meninas* de Velázquez i la peculiar dinàmica del quadre entre autor i espectador. El seu homenatge a *Las Meninas* (1978) (vegeu p. 201 i fig. 4) és una maqueta de fusta en tres dimensions que reproduïx la perspectiva espacial del quadre.²⁵ Comar va construir l'espai en forma d'una piràmide òptica l'apex de la qual ocupa el punt de fuga i la base de la qual representa la superfície de la tela. La visió que es té a través d'una espiera reproduïx la perspectiva espacial exacta del quadre. Concretament, revela dues perspectives divergents: una on estem situats davant de la porta i en què la imatge que veiem al mirall és la imatge del rei i la reina procedent de la tela, i una altra on som davant del mirall i on per tant ocupem el lloc de l'objecte del quadre.

El relleu que Foucault dóna al paper de l'espectador en detriment de la posició de l'autor va ser decisiu per a l'obra de l'artista italià Giulio Paolini (nascut al 1940).²⁶ Paolini, un dels primers representants del *minimal art*, l'*arte povera* i l'art conceptual, i fascinat per la dialèctica de la mirada ja des del començament de la dècada de 1960, ha abandonat pràcticament el cavallet en benefici de la noció d'art com a joc lingüístic.²⁷ Ha substituït l'acte de pintar per la relació amb les meres eines i la mera mecànica de l'activitat artística, mostrant la tela i el cavallet tots sols i centrant-se en la perspectiva, l'espai i la llum. El model de *Las Meninas* era imprescindible en aquest procés. La seva influència és fàcilment perceptible en obres com la sèrie de litografies de Paolini titulada *Contemplator Enim*, del 1991 (vegeu p. 195 i fig. 5), per la perspectiva que es veu a través d'una porta oberta i per la complexa utilització d'imatges especulars de l'artista treballant. També es pot apreciar en *Fuori l'autore*, una litografia en què la part posterior de la tela es projecta en l'espai de primer terme.²⁸

En la producció d'uns quants artistes, aquesta atenció sobre el mecanisme i l'ambivalència de la percepció i sobre el procés de la producció de l'obra d'art dintre la imatge de l'obra d'art esdevé

fig. 4
Philippe Comar
Las Meninas
1978
(vegeu p. 200-201)



l'únic vincle existent amb el quadre de Velázquez. És tot el que queda de la influència de Velázquez, per exemple, en obres com la fotografia *Picture for women* (fig. 6) de l'artista canadenc Jeff Wall (nascut el 1946), en què es redueix al joc ambigu amb imatges especulars i amb la inclusió de l'artista com a part integrant de la mateixa obra d'art.

La fascinació per qüestions teòriques més que no pràctiques (o sociopolítiques) va tornar-se cada vegada més corrent en l'apropiació artística durant la dècada de 1990. La distància respecte a la semblança física amb el model que havia de definir l'obra d'art resultant es va anar fent més gran a mesura que els artistes es decantaven per reforçar el diàleg entre la reinterpretació i l'original.

A *Las Meninas III* de Michael Craig-Martin (vegeu p. 207), només les grans ulleres de sol i el mirall

d'augment donen una pista sobre la supeditació del quadre a *Las Meninas*. No al·ludeixen només a les ambigüitats de la percepció i el reflex de l'original de Velázquez, sinó també a la insistència de Foucault sobre la centralitat del paper de l'espectador en la interpretació d'una obra d'art.²⁹ Pintat amb els característics colors uniformes i vius d'aquest artista, mostra l'interès de l'autor pels arts pop, *minimal* i conceptual.

Algunes de les recerques postmodernes més importants sobre representació pertanyen a l'àmbit de la fotografia. Els fotògrafs han sigut especialment sensibles a la percepció de Foucault segons la qual el diagrama òptic que estructura la perspectiva a *Las Meninas* s'anticipa d'uns quants segles al sistema visual en què la fotografia està basada.³⁰

El fotògraf nord-americà Joel-Peter Witkin (nascut al 1939) va afegir Foucault a la llista de les persones a qui va dedicar *Las Meninas. Nou Mèxic*, obra seva del 1987 (vegeu p. 191), una llista que incloïa Velázquez, Picasso, Miró i Espanya, com va apuntar en un dibuix preparatori de l'obra. Creada a proposta del Ministeri de Cultura espanyol, l'obra conté molts dels temes i personatges habituals de Witkin: l'autoretrat de l'artista en lloc de Velázquez, la figura de Jesús en lloc de Nieto, a l'obertura de la porta, i els esguerrats i impedits. Són el seu repertori acostumat de personatges, per als quals troba els models al dipòsit de cadàvers de Mèxic.³¹

fig. 5

Giulio Paolini*Contemplator Enim II (Rovine future)*

1991

Collage sobre fotografia

70 x 50 cm

Propietat de l'artista

fig. 6

Jeff Wall*Picture for Women*

1979

Transparència de Cibachrome

1,615 x 2,235 x 0,285 m

Musée national d'Art moderne,
Centre Georges Pompidou, París

Amb les seves imatges sòrdides, Witkin vol evocar la foscor de les obres de Goya i Blake, com a reacció a «la nostra era de violència», i sembla coincidir amb Thomas Mann, que va dir que l'art modern «veu la vida com una tragicomèdia, amb el resultat que el grotesc és l'estil més veraç».³² Witkin considera que les seves obres tenen una missió sagrada; les anomena *memento mori*, i assegura que són la seva forma de pregar.³³

L'artista fotogràfic brasiler Vik Muniz (nascut al 1961) ha treballat des del començament de la dècada de 1990 recreant imatges procedents dels mitjans de comunicació de massa i de la història de l'art amb materials molt inusuals, com ara pols o fil —o fins i tot, en el cas de *Las Meninas*, xocolata (vegeu p. 192)— i fotografiant-ne el resultat. Més interessat en la semiologia de la imatge que no en la fotografia com a tal, el fascina el procés de tornar visibles les coses i l'ambigüitat de la identitat i la percepció.³⁴ Encara que l'humor compta en l'elecció del mitjà, el paper principal d'aquests materials inusuals és actuar com a factor de distanciament per alentir la percepció i obligar-nos així a concentrar-hi més l'atenció.³⁵

El distanciament és també un aspecte important de l'obra de l'artista japonès Yasumasa Morimura (nascut al 1951), que tracta de suprimir les fronteres entre pintura, fotografia i *performance*, i entre masculí i femení, agafant personatges femenins famosos del món del cine o de la història de l'art i transformant-los en autoretrats fotogràfics. A la sèrie *Filla de la Història de l'Art* apareix dues vegades com la infanta Margarida (vegeu p. 175).

Una de les ocupacions artístiques principals de l'artista alemany Thomas Struth (nascut al 1954) ha sigut fotografiar l'obra d'art als espais públics —esglésies, museus i temples— on la gent la contempla, sovint molt allunyada de l'indret per al qual l'havien destinat.³⁶ La seves fotografies



fig. 7

Thomas Struth

Museo del Prado 2

Madrid, 2006

(instal·lació, Madrid 2007,

Museo Nacional del Prado, sala 14)

Cortesia de l'artista



de gran format constitueixen reflexions penetrants sobre l'exhibició i la recepció de l'art als espais públics, i es relacionen amb el qüestionament i les recerques sobre les activitats expositives als museus que van tenir lloc a les dècades de 1980 i 1990.³⁷

Fascinat per l'acte de veure, Struth ha creat potser la seva sèrie més important sobre aquest tema: les fotografies de *Las Meninas* (vegeu p. 217). Veiem els personatges de Velázquez contemplat amb molta atenció els grups de turistes respectuosos i de col·legials entremaliats. Aquesta sèrie de fotografies és la part central d'un projecte que l'artista va acordar amb el Prado a la primavera del 2006, en què les seves pròpies obres s'exposarien al costat de les obres mestres de la col·lecció del museu (fig. 7).

D'altra banda, no tots els artistes s'han aproximat a *Las Meninas* amb una voluntat de recerca política o teòrica. El pintor Fermín Aguayo (1926-1977) reconeixia que, tot i la seva fidel passió per Velázquez, utilitzava el quadre del seu predecessor com a model de les seves còpies realistes tal com ho faria amb una poma d'una natura morta.³⁸ I les repetides recreacions de *Las Meninas* (vegeu p. 193) del pintor francès Louis Cane (nascut al 1943) van néixer de la seva admiració per l'ús que fa Velázquez del color i l'espai.³⁹ En les seves variacions, extremament lliures, Cane se centra en el seductor —ell en diria «eròtic»— poder del color, que proporciona als seus quadres el que ell anomena «sexualitat cromatitzada».⁴⁰

La videoartista Eve Sussman (nascuda al 1961) se centra igualment en les qualitats pictòriques de *Las Meninas*, i també en la seva aura de misteri i ambigüitat. Va quedar colpida per la qualitat gairebé fotogràfica del quadre de Velázquez i per com ocupa l'espai entre art i realitat. El seu vídeo (digital d'alta definició) de dotze minuts titulat *89 segons a l'Alcázar* parteix de la seva percepció de *Las Meninas* com un objecte que funciona com un fotograma de pel·lícula. Servint-se d'actors per retratar els diferents personatges del quadre de Velázquez, el vídeo imagina els moments

immediatament anteriors i posteriors a l'escena representada a l'Alcázar (vegeu p. 213-215).⁴¹ Centrant-se en la relació personal entre individus diferents, l'artista obté la càrrega emocional i psicològica d'un llargmetratge. Fascinada per la gesticulació senzilla i per l'espontaneïtat expressiva, combina moviments observats i coreografiats.⁴² Aquesta artista londinenca viu i treballa actualment a Brooklyn, i forma part de l'equip de 35 membres de què consta la seva The Rufus Corporation. Junts també han produït una pel·lícula de 21 minuts titulada *Interioritats de 89 segons a l'Alcázar* que documenta la creació del vídeo, que es va filmar en un taller de Brooklyn.

Antonio de Felipe (nascut al 1965), un jove membre espanyol del grup Cracking Art, pertany a una nova generació d'artistes pop. Mancats del punt de nostàlgia que es podia trobar a l'obra dels seus predecessors, els artistes com Antonio de Felipe alegren els seus quadres amb un poderós toc d'humor. Fills de l'era de la informació, barregen l'extravagància pop amb les imatges procedents dels mitjans de comunicació de massa, i recorren a la publicitat i al *glamour* de Hollywood per actualitzar les seves recreacions de la història de l'art. A *In-Fanta de llimona* del 1992 (vegeu p. 181), un dels retrats de la seva sèrie *Homenatge a Velázquez*, juga amb la semblança fonètica entre *infanta* i la marca de refresc *Fanta*, i substitueix les papallones de la cabellera de la *Infanta Maria Teresa* de Velázquez per grills de llimona.

Així com a alguns artistes *Las Meninas* de Velázquez no els han fet més servei que les pomes a Cézanne, d'altres han tingut el quadre per un model d'excel·lència artística, per un símbol cultural nacional, per un patró ple de referents culturalment accessibles per fer anàlisi política o per fer reflexions sobre la creació i la percepció. Tot sembla corroborar el que Walter Benjamin havia predit en el seu rellevant assaig «L'obra d'art en l'era de la seva reproductibilitat tècnica»: encara que «la presència de l'original és el requisit imprescindible per què l'autenticitat existeixi», les reproduccions poden cobrar un nou significat dintre d'un context temporal i geogràfic nou. Tal com *Las Meninas* han continuat inspirant l'interès dels artistes al llarg de tota la darreria del segle xx i el començament del xxi, tot fa pensar que les noves generacions d'artistes continuaran seguint l'exemple de Picasso. Ell ens va fer veure novament que dirigint la vista tres segles enrere per fixar-se en l'art del seu il·lustre predecessor no seguia cap camí reaccionari; en realitat, i no per primera vegada, s'avançava a corrents que han hagut d'esperar l'obra de les generacions més recents d'artistes per arribar a la plenitud.

- 1 Aquest text es basa en el meu assaig «Las Meninas in Twentieth Century Art», Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 170-202. Sobre la història de les variacions artístiques de *Las Meninas*, vegeu també Mary Anne Goley, *The Influence of Velázquez on Modern Painting: The American Experience* [cat. expo.]. Washington, Federal Reserve Board, 2000, i Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs und Rezeptionsgeschichte*. Berlín, Reimer, 1994. Agraïxo profundament a la doctora Stratton-Pruitt que suscités el meu interès per aquest tema, i també vull donar les gràcies a Lynn Zelevansky, Roxana Marcoci, Christopher Bedford, Barbara London i Anne Umland per la seva valuosa col·laboració.
- 2 Benjamin Buchloh, «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* 21, núm. 1, setembre del 1982, p. 53. B. Buchloh, «Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke», *Artforum* 20, núm. 7, març del 1982, p. 28.
- 3 Salvador Dalí, «Ecumenical "chafarrinada" of Velázquez», *Art News* 59, núm. 10, febrer del 1961, p. 55.
- 4 Robert Lubar, *Dalí: The Salvador Dalí Museum Collection*. Boston, Bulfinch Press, 2000, p. 145.
- 5 Salvador Dalí, «O figura», *Homenaje informal a Velázquez* [cat. expo.]. Barcelona, Sala Gaspar, 1960.
- 6 Viola Vahrson, *Die Radikalität der Wiederholung: Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevant's*. Munic, Wilhelm Fink, 2006, p. 39.
- 7 Richard Morphet, «Richard Hamilton: the longer view», *Richard Hamilton* [cat. expo.]. Londres, National Gallery, 1992, p. 14. B. Buchloh, «Allegorical Procedures...», *op. cit.*, p. 46. Vegeu també B. Buchloh, «Parody and...», *op. cit.*, p. 28.
- 8 C. Kesser, *Las Meninas...*, *op. cit.*, p. 188.
- 9 Richard Morphet, amb introducció de Robert Rosenblum, *Encounters: New Art from Old* [cat. expo.]. Londres, National Gallery, 2000, p. 149.
- 10 Craig Owens, «Representation, Appropriation and Power», *Art in America*, 70, núm. 5, maig del 1982, p. 9-11, 21. David Company, «A Theoretical Diagram in an Empty Classroom": Jeff Wall's Picture for Women», *Oxford Art Journal*, núm. 30, març del 2007, p. 18.
- 11 Manolo Valdés, amb una introducció de Tomàs Llorens, *Manolo Valdés: The timelessness of art*. Bogotá, Villegas Editores, 1999, p. 11; Dan Cameron, «Contents under pressure: Equipo Crónica», *Artforum* 89, novembre del 1989, p. 126.
- 12 D. Cameron, «Contents under...», *op. cit.*, p. 126. Carla Stellweg, «New Mirrors for a new Society: Seven artists in post-Franco Spain», *Art News* 79, núm. 3, març del 1980, p. 63.
- 13 Vegeu C. Kesser, *Las Meninas...*, *op. cit.*, p. 177-179, sobre la poderosa influència que va tenir l'obra d'Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas* (estrenada al teatre Español de Madrid el 9 de desembre del 1960).
- 14 Valeriano Bozal, «Manolo Valdés, ways of looking at worlds», *Manolo Valdés* [cat. expo.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1998, p. 173. Vegeu també Josep Palau i Fabre, *Dancing notes on Las Meninas* (amb monotips de Manolo Valdés). París, 2000 i D. Cameron, «Contents under...», *op. cit.*, p. 128.
- 15 Gerhard Ahrens a Gerhard Ahrens i Katrin Sello, *Nachbilder: Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst* [cat. expo.]. Hannover, Kunstverein Hannover, 1979, p. 58.
- 16 Paule Gauthier, «Saura», *Cimaise* 24, núm. 131-132, juliol-octubre del 1977, p. 38. Severo Sarduy, «Galleries (portraits imaginaires)», Gérard de Cortanze, *Antonio Saura*. París, La Différence, 1994, p. 221-228.
- 17 Waldemar Georges, «Saura et la Naissance de la Tragédie», *Antonio Saura: retratos imaginarios* [cat. expo.]. Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, p. 11 (escrit al 1959 però inèdit fins aleshores).
- 18 Antonio Saura, «Iniciales», Rainer Michel Mason, *Antonio Saura: pinturas 1956-1985* [cat. expo.]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 15; Dore Ashton, *Antonio Saura* [cat. expo.]. París, Galerie Lelong, 1997, s. p.
- 19 Margarita María de Guadalupe Martínez Lámbarry, *Tradición y ruptura en la pintura de Alberto Gironella* [cat. expo.]. Ciutat de Mèxic, Centro de Arte Mexicano, 1988, s. p.; Alberto Gironella, *Esto es gallo; Alberto Gironella, exposición antológica* [cat. expo.]. Ciutat de Mèxic, Museo Rufino Tamayo, 1984, p. 76. Valerie Fraser, «Surrealising the Baroque: Mexico's Spanish Heritage and the work of Alberto Gironella», *Oxford Art Journal* 14, núm. 1, 1991, p. 34-43. C. Kesser, *Las Meninas...*, *op. cit.*, p. 180.
- 20 Salvador Elizondo, «Camera Obscura», *Antonio Gironella Camera Obscura* [cat. expo.]. Ciutat de Mèxic, Galería Juan Martín, 1968.
- 21 Margit Rowell, «A sense of place / a sense of space: the sculpture of Jorge Oteiza», i Amador Vega, «Mysticism and aesthetics in the thought of Jorge Oteiza», Margit Rowell (et al.), *Oteiza: mito y modernidad*. Bilbao, Museo Guggenheim, 2004, p. 344, 355.
- 22 Soledad Lorenzo, *Soledad Sevilla* [cat. expo.]. Madrid, Galería de Arte Soledad Lorenzo, 1989, s. p.
- 23 Michel Foucault, *Les Mots et les choses: Archéologie des sciences humaines*. París, Gallimard, 1966. [Edició en castellà: *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003].
- 24 Gabriela Rangel, *Juan Downey: Drawings from Las Meninas and The Looking Glass*. Nova York, Nohra Haime Gallery, en col·laboració amb la Juan Downey Foundation, 2005, s. p.
- 25 Philippe Comar, «Les Ménines», *Opus International*, núm. 83, desembre del 1981-gener del 1982, p. 33-39.
- 26 Peter Weibel, «Giulio Paolini's Werk: Vom Rahmen des Bildes zu den Rahmenbedingungen der Kunst», *Giulio Paolini. Von Heute bis Gestern* [cat. expo.]. Graz, Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, 1998, p. 14, 16, 18.
- 27 C. Kesser, *Las Meninas...*, *op. cit.*, p. 146. P. Weibel, «Giulio Paolini's...», *op. cit.*, p. 18.
- 28 Giulio Paolini, *Contemplator Enim*. Florència, Hopefulmonster editore, 1991, p. 35.
- 29 Richard Cork, *Michael Craig-Martin: Works 1964-2006* [cat. expo.]. Dublín, Irish Museum of Modern Art, 2006, p. 155.
- 30 Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», Douglas Crimp, *On the museum's ruins*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1993, p. 108-125.
- 31 Joel-Peter Witkin, *Joel-Peter Witkin* [cat. expo.]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 25-26.

- 32 Erik Stephan, *Joel-Peter Witkin, Compassionate Beauty* [cat. expo.]. Jena, Galerie im Stadtmuseum, Staedtische Museen, 2002, p. 5; Joel-Peter Witkin, «Afterword», a *Joel-Peter Witkin*. Pasadena, Twelvetreets Press, 1985, s. p. La citació de Thomas Mann apareix a Robert Storr, *Disparities and deformations: our grotesque. The Fifth International SITE Santa Fe Biennial, 2004-2005* [cat. expo.]. Santa Fe (Nou Mèxic)/Nova York, Distributed Art Publishers, 2004, p. 9.
- 33 Germano Celant, *Joel-Peter Witkin*. Zurich/Nova York, Scalo, 1995, p. 10. Enno Kaufhold, «Joel-Peter Witkin. Animateur mit Maske», E. Stephan, *Joel-Peter Witkin*, op. cit., p. 19.
- 34 Vik Muniz en una entrevista amb Brigitte Ollier, «Vik Muniz: "Je suis fasciné par l'art de rendre les choses visibles"», Laurent Millet, *Vik Muniz: Illusion et machines à images* [cat. expo.]. Toló, Hotel des Arts, 2005, p. 59-61; Jean Arrouye, «Vik Muniz, photographe accompli», *ibidem.*, p. 53.
- 35 J. Arrouye, «Vik Muniz...», op. cit., p. 55. Matthew Drutt, *Vik Muniz: Model pictures* [cat. expo.]. Houston (Texas), Menil Collection, 2002, p. 17.
- 36 Charles Wylie (introducció), *Thomas Struth: 1977-2002* [cat. expo.]. Londres/ New Haven, Yale University Press, 2002, p. 152; Phyllis Tuchman, «On Thomas Struth's "Museum Photographs"», *Artnet*, 7 d'agost del 2003, p. 1. Estrella de Diego, «In the Meantime: Struth's visit to the Prado», *Thomas Struth: Making Time* [cat. expo.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 73.
- 37 John C. Welchman, *Art after appropriation: Essays on art in the 1990s*. Amsterdam, G+B Arts International, 2001, p. 2; D. Crimp, «The Photographic...», op. cit., p. 41-57.
- 38 Claude Esteban, entrevista amb l'artista Fermín Aguayo, Charles Etienne, *Procès pour Aguayo* [cat. expo.]. París, Galerie Jeanne-Bucher, 1982, s. p. Vegeu també Juan Manuel Bonet, «Découvrir Fermín Aguayo», José Uriel, *Fermín Aguayo*. París, Éditions Cercle d'Art, 2004, p. 89.
- 39 C. Kesser, *Las Meninas...*, op. cit., p. 189.
- 40 Louis Cane, *Les ménines, les annonciations, les femmes debout, les toilettes, les accouchements, les déjeuners sur l'herbe... et le déluge* [cat. expo.]. Sant Pau de Vença, Fondation Maeght, 1983, p. 5-7, 16.
- 41 La pel·lícula està dirigida per Eve Sussman; la coreografia és de Clàudia de Serpa Soares; el vestuari, de Karen Young, i la música, de Jonathan Bepler, i hi participen els següents actors: Jeff Wood, Helen Pickett, Walter Sipser, Annette Previti, Nesbitt Blaisdell i Sofie Zamchick. Agraïeix a Eve Sussman i a la seva ajudant Catherine Mahoney que m'ensenyessin el vídeo al taller de l'artista.
- 42 Cleo Cacoulidis, «Sabine modern. On Location with Eve Sussman and The Rufus Corporation», *Art Papers*, 30, núm. 1, gener-febrer del 2006, p. 23.