

Más *Meninas*: repetidamente, como en un espejo

Gertje R. Utley

La espectacular serie de variaciones realizada por Picasso y basada en *Las Meninas* de Velázquez fue el marco en el que se produciría el radical redescubrimiento y revalorización de esta obra maestra del siglo xvii, que contribuiría a poner fin a casi medio siglo de olvido de la misma por parte de la comunidad artística.¹

La serie de Picasso puede considerarse como parte (incluso como pionera), de la atmósfera artística que hizo posible la vuelta al realismo y la figuración y, con ella, la costumbre de remitir a anteriores obras de arte. Las obras que ilustran esta tendencia son muy diversas, y van de la copia exacta (valorada actualmente como «apropiacionismo») a remotas alusiones a temas artísticos, teóricos, filosóficos y/o políticos que puedan estar presentes en el original.

Es posible que muchos de los incontables artistas que desde mediados del siglo xx se inspiraron en el famoso lienzo de Velázquez también se hayan inspirado en la serie de Picasso. En este ensayo sólo abordaré contados y selectos casos. No obstante, para la mayoría de estos artistas fueron otras y más sólidas las motivaciones intelectuales y sociopolíticas que animaron la eclosión sin precedentes de menciones artísticas a *Las Meninas*, plasmadas en una gran variedad de obras de formas y soportes diferentes. Más allá de su estatus de monumento al arte mismo de la pintura, *Las Meninas* ha fascinado a jóvenes generaciones de artistas por los misterios de percepción y reflexión que encierra, el enigma de la relación dinámica que establece entre el artista, la obra y su público, y la introducción autorreferencial en el lienzo de su propio proceso de creación.

Algunos artistas parecen haberse sentido atraídos sobre todo por la extravagancia del vestuario de los personajes de la corte, como manifiesta Franz von Stuck en su autorretrato con su esposa y su hija (véase p. 69). Para otros, en cambio, la referencia al cuadro de Velázquez ha asumido la forma de una confrontación crítica con el arte y los valores del pasado. Sin embargo, la referencia no sólo a *Las Meninas* sino también a otras obras de arte ha tendido cada vez más a utilizarse como vehículo para expresar preocupaciones que se sitúan más allá de consideraciones exclusivamente estéticas. Es el caso de las indagaciones de los artistas modernos sobre cuestiones de interés filosófico, social o político. De este modo, la remisión a la obra original se convierte en una herramienta al servicio de la elaboración de una crítica de las convenciones sociopolíticas y artísticas contemporáneas.² Finalmente, también están quienes la utilizan para poner a prueba conceptos teóricos relativos a la percepción, despliegue y consumo de las obras de arte.

Cada vez más los artistas han querido tomar distancia y a la vez entablar un diálogo polémico con el original de Velázquez mediante procesos de interpretación. La ironía, además, ha sido utilizada a veces como una poderosa herramienta de referencia a otras obras, sobre todo cuando lo que se pretendía lograr era el cuestionamiento y ataque a la sacralización de las obras de arte. No ha de sorprender que muchos de los artistas que se han dedicado a dialogar con *Las Meninas* sean de origen español o hispanoamericano, ya que para ellos Velázquez representa ante todo la herencia de su propia identidad cultural.

Entre los primeros artistas que siguieron el ejemplo de Picasso con sus variaciones sobre *Las Meninas* destaca el compatriota y contemporáneo de Picasso, Salvador Dalí. Siempre dispuesto a competir con el pintor malagueño, y apenas un año después de que éste pintara su serie, Dalí

se enfrentó al mismo reto al pintar el cuadro *Velázquez pintando a la infanta Margarita con las luces y las sombras de su propia gloria* (1958) (véase p. 73), en el que, además de citar *Las Meninas*, incluye referencias al retrato de la infanta Margarita de Austria de Velázquez. Dalí saludaba el ingenio de Picasso, quien en la primera de sus variaciones representa a Velázquez con dimensiones sobrehumanas,³ pero él prefirió reducir al pintor al tamaño de una diminuta figura, casi perdida en un espacio vasto y lleno de luz y monumentalmente eclipsado por la aparición etérea de su propia creación, la imagen de la infanta.

Dalí utiliza ráfagas de colores chispeantes y diamantinos, en lo que es un claro homenaje a la técnica de Velázquez. La combinación de toques puntillistas y trazos caligráficos sueltos, sin embargo, es reveladora de la admiración de Dalí por el informalismo de las obras de Yves Klein, Georges Mathieu y Antoni Tàpies. También está basada en sus ideas pseudocientíficas acerca de lo que llamaba el «misticismo nuclear», una mezcla de sus concepciones más bien confusas sobre la teoría cuántica, la metafísica y la religión.⁴ La admiración de Dalí por Velázquez, reflejada en sus incontables variaciones sobre *Las Meninas* y quizás plasmada con mayor claridad en su extravagante bigote, fue tiñéndose de acentos cada vez más nacionalistas, en consonancia con su apoyo entusiasta a Franco. En 1960, con motivo de la mayor exposición sobre Velázquez organizada en El Prado, Dalí definía al maestro como «imperialista, realista y ecuménico», y de paso decretaba, en lo que evidentemente era una puya a Picasso, que todas las deformaciones expresionistas eran antiespañolas.⁵

Con el auge en la pintura del nuevo realismo a fines de la década de 1960, la cantidad de variaciones basadas en obras del pasado aumentó considerablemente, y la tendencia a citar e incluso reproducir obras de arte anteriores pasó a formar parte integral de las prácticas artísticas. El factor decisivo fue la revuelta, protagonizada sobre todo por los artistas del pop, contra el expresionismo abstracto y su dogmática imposición del mito moderno de la originalidad e individualidad. Concebida como producto de consumo, la idealizada obra de arte se vio así desmitificada a través de la ironía, el humor y la parodia. Por otra parte, la adopción de estas ideas permitía elaborar una crítica de la escena del arte contemporáneo, así como de las condiciones sociopolíticas imperantes.⁶

No obstante, un artista como el inglés Richard Hamilton (n. 1922), uno de los primeros en Europa en utilizar aspectos del pop-art en sus obras, estaba menos interesado en subvertir radicalmente el encumbrado estatus de obra de arte de la apropiación de imágenes que en estimular las respuestas del público a anteriores modos de representación para adaptarlas a las experiencias contemporáneas.⁷ Su aguafuerte *Las Meninas de Picasso*, de 1973 (véase p. 183), es un homenaje a los dos artistas que más admiraba: Velázquez y Picasso. Aunque Hamilton respeta la composición del cuadro de Velázquez, sustituye sus figuras por otras que ha extraído de la obra de Picasso en diferentes periodos estilísticos. Frente al lienzo representado en el cuadro, Picasso ocupa el lugar de su antecesor del siglo XVII, y, a modo de comentario a su compromiso político, aparece adornado con el símbolo comunista de la hoz y el martillo en lugar de los atributos que ostentaba el pintor de corte Velázquez. Para hacerle justicia a las cualidades del arte de Picasso

fig. 1

Richard Hamilton

Interior II

1964

Óleo, pintura de celulosa

y collage sobre madera

121,9 x 162,6 cm

Tate

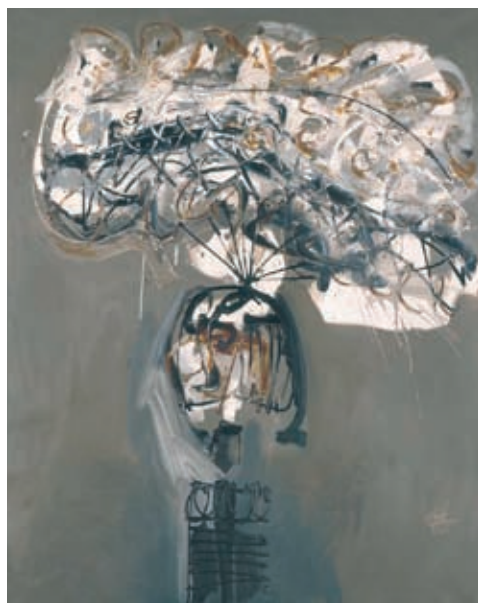


que más admiraba (su diversidad estilística y su «magistral artesanía y el amor que en sus propios aguafuertes demostró sentir por este medio»), Hamilton buscó la colaboración del maestro grabador de Picasso, Aldo Crommelynck.⁸

El ejemplo de Velázquez, especialmente en *Las Meninas*, fue siempre un referente fundamental para Hamilton y su interés por cuestiones relacionadas con la visión, la perspectiva y la función del público, como puede comprobarse en muchas de sus obras. Es el caso del juego de ambigüedades en *Interior I* e *Interior II* (fig. 1), de 1964, donde elementos como un lápiz y un espejo reales, tratados como en un collage, se comportan autorreferencialmente respecto del proceso de producción de la obra.⁹ El mismo énfasis en las herramientas y el mecanismo de creación de la imagen formó parte del estructuralismo de la década de 1960, y asimismo aparece reflejado, como veremos más adelante, en las obras de Giulio Paolini y Jeff Wall, entre otros.¹⁰

Muy influenciados por Richard Hamilton, Manolo Valdés (n. 1942) y Rafael Solbes (1939-1981), que trabajaron juntos como fundadores del Equip Crònica, fueron de los primeros artistas españoles de su generación que se interesaron por el pop-art. Como en el caso de otros artistas de esta corriente, su arte está basado en una mezcla de fuentes extraídas tanto de la alta cultura como de sus manifestaciones populares, incluidos los mass media y la publicidad.¹¹ Nacidos en Valencia, estos dos artistas se integraron, a comienzos de la década de 1960, en la rama local de Estampa Popular, un movimiento clandestino y radical de jóvenes artistas gráficos que desde posturas muy politizadas y prodemocráticas protestaban contra la represión cultural y política del régimen franquista.¹² Unas posturas que inspiraron obras como *El recinto* (véase p. 185), de la serie *Policía y cultura*, en las que las figuras del original de Velázquez desaparecen y son reemplazadas por modernas obras de arte de artistas como Saura, Miró, Dalí y Picasso. En algunas

fig. 2
Antonio Saura
Infanta
1962
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Archives Antonio Saura, Ginebra



de sus variaciones sobre *Las Meninas*, los artistas de Equip Crònica introdujeron imágenes de la serie de Picasso, añadiendo así a su comentario político una dimensión polémica, a través del contraste entre el pintor de corte de Felipe IV y el confeso comunista Picasso. Muchas de las obras de estos dos artistas son parodias mordaces en las que se denuncian las condiciones impuestas en España por la dictadura y en las que asimismo se comenta críticamente la apropiación de Velázquez, a fines de propaganda, por el gobierno fascista de Franco.

En 1960 se celebró el tercer centenario de la muerte de Velázquez, una efeméride que estuvo marcada en España por numerosos actos conmemorativos, incluida una gran exposición en El Prado consagrada a su obra. Estos eventos patrocinados oficialmente fueron considerados

por los artistas que se oponían al régimen como el secuestro de la figura de Velázquez, y a su vez fomentaron nuevas tendencias en la apropiación artística de su obra, que tanto en el campo de las artes visuales como en el de la literatura fue adquiriendo cada vez más tintes de protesta política.¹³

Tras la muerte de Solbes, Manolo Valdés siguió remitiendo a *Las Meninas* en sus cuadros y también en sus obras escultóricas (véase p. 176-177), aunque motivado menos por su contenido polémico que por lo que pudiera aportar a su personal exploración artística. Estas obras posteriores reflejan una concepción más sensual, con el recurso a un estilo más táctil y pictórico, que a menudo incluye elementos de *collage* como arpilleras, y mucho más cercano al informalismo al que antes se había opuesto en su arte.¹⁴

Las implicaciones de compromiso social que subyacen a muchas variaciones sobre *Las Meninas* lógicamente adquirieron especial relieve en las obras de artistas españoles e hispanoamericanos. Éstos citaban frecuentemente la obra de Velázquez a fin de trasladar a contextos contemporáneos el contenido alegórico atribuible al original, convirtiéndola así en una herramienta de exploración del presente.¹⁵

Antonio Saura (1930-1998), cofundador en 1955 del movimiento informalista español El Paso (primer movimiento vanguardista internacional surgido en la postguerra que echó raíces en este país), siempre reconoció que buena parte de su obra incluía un fuerte componente político. Su serie *Infantas* (véase p. 179 y fig. 2), que no casualmente comenzó a pintar en 1960, año de la gran exposición Velázquez de Madrid, forma parte de lo que este artista llamaba sus «cuadros de denuncia». Como muchas de las obras que creó en esos años, esta serie de cuadros arraiga en su protesta contra el clima social y político imperante en España durante la dictadura de Franco. Asimismo refleja el compromiso de este pintor, intenso pero no exento de ambivalencia,

fig. 3

Alberto Gironella

Festín en palacio

1958

Ensamble

251 x 174 cm

Colección María Rodríguez de Reyero,

Ciudad de México

con el legado artístico de su país.¹⁶ Como Picasso, Saura comparaba sus lienzos con campos de batalla, y al igual que Goya, casi siempre mezclaba lo trágico y lo absurdo, añadiendo fuertes dosis de parodia.¹⁷ Las *Infantas* de 1960 y la *Menina de muerte* de 1973, como los retratos de este artista, son lo que él mismo definió como aproximaciones, a poca distancia de la abstracción. Son obras extremadamente gestuales, casi violentas en su ejecución, basadas en imágenes que sirven de puntos de partida y parecen sólo pretextos para la acción plasmada en el lienzo, y que manifiestan la fijación del artista con lo que Dora Ashton llamó la obsesión de Saura con el destripamiento de la realidad.¹⁸

La obra del mexicano Alberto Gironella (1929-1999) no es tan explícitamente política como la producción del Equip Crònica. Sin embargo, sus sombrías visiones tienen por objeto la exploración del colonialismo, la identidad nacional mexicana o el pasado colonial de México bajo el Imperio español. La primera obra de Gironella relacionada con *Las Meninas*, *Festín en palacio*, de 1958 (fig. 3), es un ensamblaje de elementos pictóricos, escultóricos y *ready-made*. Muy deudora de la admiración de este artista por el surrealismo y el barroco, y con claras resonancias de los relicarios, tabernáculos y altares de su infancia católica, esta obra elabora un comentario irónico sobre el poder de la Iglesia y el Estado y la decadencia de la corte de Felipe IV.¹⁹ En 1968, y de nuevo en 1975, Gironella retomó *Las Meninas* en una serie a la que puso por título *Cámara oscura* (véase p. 188). Velázquez aparece representado en ella equipado con una cámara, en lo que es una alusión

a los enigmáticos juegos de la pintura del barroco con la perspectiva, la visión y el encuadre, unos aspectos que han servido de inspiración a numerosos artistas, como veremos más adelante.²⁰

El escultor vasco Jorge Oteiza Embil (1908-2003) atribuía a su obra una dimensión social importante, y la concibió como una herramienta de exploración de la identidad nacional vasca, a la vez que de búsqueda de la armonía entre el hombre y el universo, los valores materiales y espirituales. Una armonía que, en su opinión, Velázquez había logrado plasmar magistralmente en su obra. Oteiza creó, con *Homenaje a Las Meninas* de 1958 (véase p. 197) y su reelaboración en 1974, una serie de esculturas abstractas basadas en la creencia de este artista de que sus formas, muy parecidas al cubo, representaban la forma abstracta básica más próxima al



equilibrio y la armonía que buscaba. Los ángulos seccionados crean vacíos o un vaciamiento del espacio y la representación que manifiestan lo que Oteiza llamaba la tensión cóncava o silenciosa del arte. Una tensión rica en cualidades espirituales pero rara vez explotada por los artistas, y que, según Oteiza, se halla casi exclusivamente en el arte vasco. Y que se convirtió en el centro de su propia creación.²¹

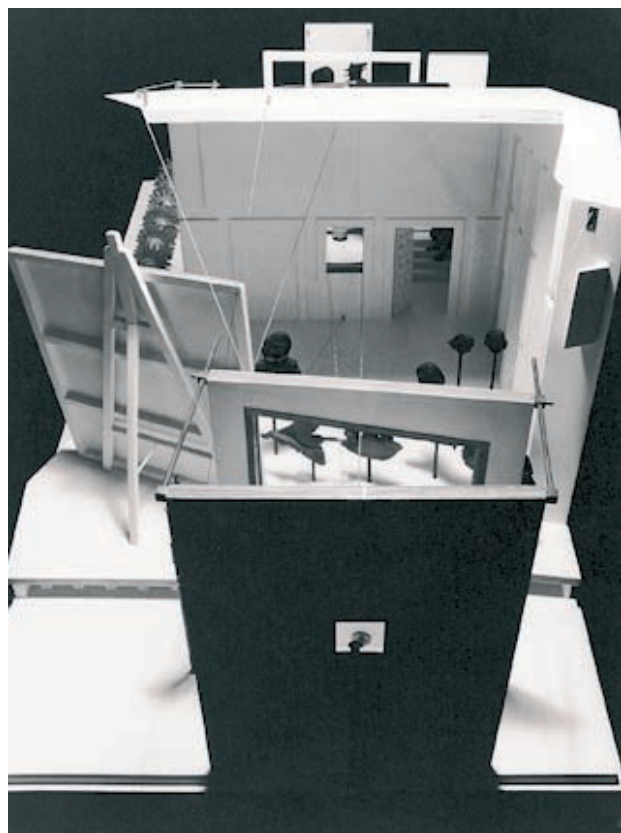
Ausencia y silencio también son preponderantes en los esquivos cuadros basados en *Las Meninas* creados por la artista valenciana Soledad Sevilla (véase p. 199). Poco hay en su obra abstracta, etérea y lírica, que sea capaz de evocar el estilo barroco del original, como no sea su espacialidad. En sus pinturas e instalaciones, Sevilla trabaja la nostalgia y la sensación de fugacidad.²²

Con el auge del arte conceptual en las décadas de 1960 y 1970, *Las Meninas* atrajeron a un creciente número de artistas debido a lo que se interpretó como el enfoque dado por Velázquez a los mecanismos de la percepción y la producción artística. Fundamental para esta nueva comprensión y valoración del cuadro de Velázquez fue la popularidad de las ideas neoplatónicas, así como el texto de Michel Foucault sobre *Las Meninas* que sirve de introducción a *Las palabras y las cosas*. En él, el filósofo francés definía la obra de Velázquez como una «representación de la representación» y exploraba la compleja representación del cuadro, con su juego ambiguo con la perspectiva y la oposición entre el lugar y la función del espectador y los del artista.²³

La influencia de Foucault en las innovadoras obras de vídeo del artista multimedia de origen chileno Juan Downey (1940-1993) no es menos importante que su firme convicción de que la tecnología tiene el poder de transformar el arte y también la esfera socioeconómica.²⁴ Su vídeo *Las Meninas*, de 1975 (véase p. 212), posiblemente naciera del recuerdo de su reacción casi orgásmica al descubrir el cuadro de Velázquez en El Prado a los 22 años. La obra es una evocación lírica, en la que los actores que interpretan a Felipe IV y la reina aparecen rodeados de bailarines que con sus movimientos distraídos improvisan un diálogo con imágenes reflejadas en espejos. El vídeo y sus acciones son utilizados por el artista como una superficie en la que proyecta sus ideas sobre el reflejo, la representación y la percepción, así como también sus preocupaciones sociales y políticas. Citas de Michel Foucault y George Kubler aparecen entremezcladas con las del mismo artista, en lo que resulta ser una crítica mordaz del colonialismo y las condiciones artísticas, económicas y políticas de la España del siglo XVII y, por consiguiente, de la época actual.

El artista francés Philippe Comar (n. 1955) es un teórico de la perspectiva y profesor de estética de la École des Beaux-Arts de París. También fuertemente influido por las ideas de Michel Foucault, se ha centrado en las fascinantes ambigüedades espaciales y el perspectivismo de *Las Meninas* y el característico dinamismo entre autor y espectador en esta obra. Su homenaje a *Las Meninas* (1978) (véase p. 201 y fig. 4) es una instalación tridimensional de madera que reproduce la perspectiva espacial del cuadro.²⁵ Comar construye este espacio como una pirámide óptica, donde el punto de fuga se sitúa en el vértice y la base representa la superficie del lienzo. A través de una mirilla puede observarse la réplica exacta de la perspectiva espacial del original. Técnicamente, el espectador puede ver desde dos perspectivas divergentes: en la una se sitúa frente a la puerta, y la imagen que aparece en el espejo es la del rey y la reina reflejada a partir de la tela, en la otra

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



está mirando el espejo y, por tanto, ocupa el lugar del sujeto representado en el cuadro del original.

La importancia que Foucault atribuía al espectador a expensas de la figura del autor es un factor decisivo en la obra del artista italiano Giulio Paolini (n. 1940).²⁶ Paolini es uno de los primeros representantes del minimalismo, el *arte povera* y el arte conceptual. Fascinado sobre todo con la dialéctica de la mirada desde comienzos de la década de 1960, ha abandonado casi completamente la pintura de caballete para centrarse en el arte como juego lingüístico.²⁷ Paolini desestima el acto de pintar y en cambio pone de relieve las herramientas y la mecánica de la elaboración de la obra, para hacer lo cual expone el lienzo y el caballete por sí solos, lo que le permite concentrarse en la perspectiva, el espacio y la luz.

El ejemplo de *Las Meninas* fue crucial en este sentido, y su impacto puede verse en obras como la serie de litografías *Contemplator Enim*, de 1991 (véase p. 195 y fig. 5), en las perspectivas observadas a través de una puerta abierta y en su compleja utilización de imágenes especulares del artista trabajando. También es evidente en la litografía *Fuori l'autore*, donde el bastidor del lienzo se proyecta hacia el primer plano.²⁸

El énfasis en los mecanismos y la ambivalencia de la percepción, así como en el proceso de producción de la obra de arte y su plasmación en la imagen de la obra, ha acabado convirtiéndose para muchos artistas en el único aspecto significativo del cuadro de Velázquez. En todo caso, es la única influencia de Velázquez que está presente en obras como la fotografía *Picture for Women*, de 1979 (fig. 6), del artista canadiense Jeff Wall, donde ha quedado reducida a un juego ambiguo con imágenes especulares y la integración de la figura del artista en la misma obra.

La fascinación con aspectos teóricos en vez de pictóricos o sociales y políticos fue creciendo en importancia para el arte apropiacionista de la década de 1990. La distancia respecto a la semejanza física con el modelo que debería definir la obra de arte resultante se hizo cada vez mayor, a medida que los artistas buscaban reforzar el diálogo entre el original y la citación.

fig. 5

Giulio Paolini*Contemplator Enim II (Rovine future)*

1991

Collage sobre fotografía

70 x 50 cm

Propiedad del artista

fig. 6

Jeff Wall*Picture for Women*

1979

Traspase de Cibachrome

1.615 x 2.235 x 0.285 m

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

En *Las Meninas III* (véase p. 207) de Michael Craig-Martin (n. 1941), las grandes gafas de sol y el espejo de aumento son los únicos indicios del vínculo de esta obra con el cuadro de Velázquez. Ambos evocan no sólo las ambigüedades de la percepción y los reflejos en el original, sino también la centralidad insistentemente otorgada por Foucault a la función del espectador en la interpretación de la obra de arte.²⁹ Pintado en los colores planos y brillantes característicos de este artista, es una muestra de su interés por los artes pop, minimalista y conceptual.

Algunas de las más importantes investigaciones postmodernistas centradas en la representación se han desarrollado en el campo de la fotografía. Los fotógrafos se han sentido especialmente atraídos por la idea de Foucault según la cual el diagrama óptico que estructura la perspectiva en *Las Meninas* se anticipa varios siglos al sistema óptico en el que está basada la fotografía.³⁰

El fotógrafo estadounidense Joel-Peter Witkin (n. 1939) añadió el de Foucault a la lista de nombres que figura en la dedicatoria de *Las Meninas*. *Nuevo México*, de 1987 (véase p. 191); una lista que incluye, en un dibujo preparatorio, a Velázquez, Picasso, Miró y también España. Esta pieza, encargada al artista por el Ministerio de Cultura español, incluye una variedad de temas y figuras habituales en la obra de Witkin: el autorretrato del artista ocupa el lugar del de Velázquez, la figura de Cristo reemplaza a Nieto en el umbral de la puerta, así como figuras de mutilados y minusválidos. Estos personajes son los que habitualmente pueblan su universo, y en este caso los modelos proceden de una morgue en México.³¹

Con sus visiones morbosas, Witkin aspira a emular la negrura de las obras de Goya y Blake como reacción a «nuestra era de violencia», y parece hacer suya la observación de Thomas Mann, para quien el arte moderno «concibe la vida como una tragicomedia, lo que explica que su estilo



fig. 7

Thomas Struth

Museo del Prado 2

Madrid, 2006

(instalación, Madrid 2007, Museo
nacional del Prado, sala 14)

Cortesía del artista



más auténtico sea el grotesco».³² Witkin considera que su obra tiene asignada una misión sagrada: declara que sus fotografías, que ha bautizado *memento mori*, son su manera de rezar.³³

El fotógrafo nacido en Brasil Vik Muniz (n. 1961) trabaja desde comienzos de la década de 1990 reelaborando imágenes extraídas de los media y la historia del arte. Utiliza los más insólitos materiales, como polvo o hebras e incluso, como sucede con *Las Meninas*, chocolate (véase p. 192), y fotografía el producto final. Este artista está menos interesado en la fotografía en sí que en la semiología de la imagen, y se siente atraído por el proceso que permite hacer visibles las cosas y por la ambigüedad de la identidad y la percepción.³⁴ Aunque el humor interviene en la selección del medio, la función principal de los insólitos materiales que utiliza consiste en distanciar al espectador para lograr una percepción más lenta y, con ello, obligarlo a centrar su atención más conscientemente.³⁵

El distanciamiento también es un aspecto importante de la obra del artista japonés Yasumasa Morimura (n. 1951). Con sus interpretaciones de famosos iconos femeninos del mundo del cine o la historia del arte que transforma en autorretratos fotográficos busca superar las fronteras entre pintura, fotografía y *performance*, así como entre lo masculino y lo femenino. En su serie *Hija de la Historia del Arte*, aparece dos veces representando a la infanta Margarita (véase p. 175).

Uno de los principales empeños del artista alemán Thomas Struth (n. 1954) ha consistido en fotografiar obras de arte que interactúan con el espectador en espacios públicos, en catedrales, museos y templos, frecuentemente instaladas en lugares para los que no fueron originalmente creadas.³⁶ Sus fotos de gran formato constituyen un muy eficaz comentario sobre el despliegue y consumo del arte en espacios públicos y reflejan las interrogaciones e investigaciones acerca de la lógica de las exposiciones museísticas que se desarrollaron en las décadas de 1980 y 1990.³⁷

Fascinado por el acto de ver, Struth ha dedicado a este tema las obras quizás más significativas de toda su producción: la serie de fotografías de *Las Meninas* (véase p. 217). En ellas vemos a los personajes del cuadro de Velázquez absortos en la contemplación de grupos de obedientes turistas y escolares revoltosos. Esta serie es la pieza principal del proyecto realizado en El Prado por el artista en la primavera de 2006, que consistió en mostrar sus propias obras especialmente instaladas en medio de las obras maestras de la colección del museo (fig. 7).

Con todo, hay artistas que se han acercado a *Las Meninas* sin querer elaborar un discurso político o teórico. El pintor Fermín Aguayo (1926-1977) reconocía que, a pesar de su inquebrantable admiración por Velázquez, lo que veía en la obra de su antecesor es un modelo para sus copias realistas, exactamente como si se tratara de una manzana en una naturaleza muerta.³⁸ Y si el pintor francés Louis Cane (n. 1943) cita repetidamente *Las Meninas* (véase p. 193), ello se debe a su admiración por la utilización del color y el espacio en Velázquez.³⁹ En sus variaciones muy libres, como en la mayoría de sus obras, él se centra en el poder evocador (Cane diría «erótico») del color, y busca en sus cuadros lo que ha calificado de «sexualidad cromatizada».⁴⁰

La videoartista Eve Sussman (n. 1961) también subraya las cualidades pictóricas de *Las Meninas*, junto con su aura de misterio y ambigüedad. Se siente especialmente atraída por las cualidades casi fotográficas del cuadro de Velázquez y la manera como se sitúa entre el arte y la realidad. *89 segundos en el Alcázar*, un vídeo digital de alta definición de 12 minutos, refleja su idea de que *Las Meninas* funciona como un fotograma fílmico. A través de los actores que en su vídeo interpretan a los personajes del lienzo de Velázquez, explora los momentos inmediatamente anteriores y posteriores a la escena representada en el Alcázar (véase p. 213-215).⁴¹ Al centrarse en la comunicación entre los individuos, la artista logra el contenido emocional y psicológico de un largometraje. Fascinada por los gestos sencillos y las expresiones aparentemente espontáneas, combina en su obra escenas del natural e intervenciones coreografiadas.⁴² Esta artista nacida en Londres actualmente vive y trabaja en Brooklyn, en el marco de un equipo integrado por 35 miembros de su compañía, The Rufus Corporation. Este equipo también ha producido la cinta de 21 minutos *Interioridades de 89 segundos en el Alcázar*, un *make-of* de su vídeo filmado en un garage de Brooklyn.

Antonio de Felipe (n. 1965), un joven artista español miembro del grupo Cracking Art, pertenece a la nueva generación de artistas pop. Desembarazado de la nostalgia que teñía muchas obras de sus predecesores, introduce en sus cuadros fuertes dosis de humor. Como otros jóvenes artistas de su generación, es un hijo de la era de la información. Todos comparten el gusto típicamente pop por imágenes derivadas de los mass media, y actualizan sus citas de la historia del arte con elementos publicitarios y glamurosas imágenes de Hollywood. En *In-Fanta de limón*, de 1992 (véase p. 181), uno de los retratos de la infanta que integran su serie *Homenaje a Velázquez*, juega con la cercanía fonética de Fanta, un refresco popular en España, y sustituye los lazos del peinado de la infanta María Teresa por gajos de limón.

En definitiva, si para algunos artistas *Las Meninas* de Velázquez presentan el interés que para Cézanne tenían unas manzanas, para otros esta obra puede comprenderse como un modelo de

excelencia artística, el icono de una cultura nacional, un patrón rico en referencias culturales fácilmente reciclable en comentario político o la base de reflexiones filosóficas acerca de la creación y la percepción. En su acercamiento a la obra de Velázquez, sin embargo, todos parecen demostrar que Walter Benjamin tenía razón cuando auguraba, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*: a pesar de que «la presencia del original es indispensable para establecer el concepto de autenticidad», las reproducciones de obras pueden dotarse de nuevos significados al ocupar nuevos contextos temporales y geográficos. En las últimas décadas del siglo xx y a comienzos del xxi, *Las Meninas* no han dejado de interesar y fascinar a los artistas, razón más que suficiente para pensar que las próximas generaciones artísticas seguirán inspirándose en el ejemplo de Picasso. Al remontar tres siglos de historia para rescatar el arte de Velázquez, una vez más nos demostró que su intención era todo salvo reaccionaria. En realidad, no fue esta la primera vez que Picasso anunció con mucha antelación unas tendencias que sólo alcanzaron su plena realización en las obras de generaciones de artistas más recientes.

- 1 Este texto está basado en mi ensayo «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 historia de las variaciones artísticas basadas en *Las Meninas*, véase también Mary Anne Goley, *The Influence of Velázquez on Modern Painting: The American Experience* [cat. expo.]. Washington, Federal Reserve Board, 2000, y Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs und Rezeptionsgeschichte*. Berlín, Reimer, 1994. Estoy especialmente en deuda con la Dr. Stratton-Pruitt por haberme descubierto esta temática, y agradezco a Lynn Zelevansky, Roxana Marcoci, Christopher Bedford, Barbara London y Anne Umland sus útiles comentarios.
- 2 Benjamin Buchloh, «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* 21, nº 1, septiembre de 1982, p. 53. B. Buchloh, «Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke», *Artforum* 20, nº 7, marzo de 1982, p. 28.
- 3 Salvador Dalí, «Ecumenical "chafarrinada" of Velázquez», *Art News* 59, nº 10, febrero de 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*. Múnich, 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. Véase también B. Buchloh, «Parody and...», *op. cit.*, p. 28.
- 8 C. Kesser, *Las Meninas...*, *op. cit.*, p. 188.
- 9 Richard Morphet, con introducción 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, nº 5, mayo de 1982, p. 9-11, 21. David Company, «"A Theoretical Diagram in an Empty Classroom": Jeff Wall's Picture for Women», *Oxford Art Journal*, nº 30, marzo de 2007, p. 18.
- 11 Manolo Valdés, con introducción de Tomàs Llorens, *Manolo Valdés: The timelessness of art*. Bogotá, Villegas Editores, 1999, p. 11; Dan Cameron, «Contents under pressure: Equipo Crónica», *Artforum* 89, noviembre de 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, nº 3, marzo de 1980, p. 63.
- 13 Véase C. Kesser, *Las Meninas...*, *op. cit.*, p. 177-179 sobre la importante influencia de la obra de teatro de Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas* (estrenada en el teatro Español de Madrid el 9 de diciembre de 1960).
- 14 Valeriano Bozal, «Manolo Valdés, ways of looking at worlds», *Manolo Valdés* [cat. expo.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1998, p. 173. Véase también Josep Palau i Fabre, *Dancing notes on Las Meninas* (with monotypes by Manolo Valdés). París, 2000. D. Cameron, «Contents under...», *op. cit.*, p. 128.
- 15 Gerhard Ahrens en Gerhard Ahrens y 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, nº 131-132, julio-octubre de 1977, p. 38. Severo Sarduy, «Galleries (portraits imaginaires)», Gérard de Cortanze, *Antonio Saura*. París, La Différence, 1994, p. 221-228.

- 17 Waldémar Georges, «Saura et la Naissance de la Tragédie», *Antonio Saura: retratos imaginarios* [cat. expo.]. Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, p. 11 (escrito en 1959 pero hasta esa fecha inédito).
- 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.]. Ciudad de México, Centro de Arte Mexicano, 1988, s. p.; Alberto Gironella, *Esto es gallo; Alberto Gironella, exposición antológica* [cat. expo.]. Ciudad de México, 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, nº 1, 1991, p. 34-43. C. Kesser, *Las Meninas...*, op. cit., p. 180.
- 20 Salvador Elizondo, «Camera Obscura», *Antonio Gironella Camera Obscura* [cat. expo.]. Ciudad de México, Galería Juan Martín, 1968.
- 21 Margit Rowell, «A sense of place / a sense of space: the sculpture of Jorge Oteiza», y 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. [Ed. en castellano: *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*. Nueva York, Nohra Haime Gallery, con el concurso de la Juan Downey Foundation, 2005, s. p.
- 25 Philippe Comar, «Les Ménines», *Opus International*, nº 83, diciembre de 1981-enero de 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 Anim*. Florencia, 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, Staedtsche Museen, 2002, p. 5; Joel-Peter Witkin, «Afterword», *Joel-Peter Witkin*. Pasadena, Twelvetees Press, 1985, s. p. La cita de Thomas Mann es de Robert Storr, *Disparities and Deformations: our Grotesque. The Fifth International SITE Santa Fe Biennial, 2004-2005* [cat. expo.]. Santa Fe (Nuevo México)/Nueva York, Distributed Art Publishers, 2004, p. 9.
- 33 Germano Celant, *Joel-Peter Witkin*. Zürich/Nueva 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 entrevistado por 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.]. Toulon, Hotel des Arts, 2005, p. 59-61; Jean Arrouye, «Vik Muniz, photographe accompli», *ibídem*, 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 (intro.), *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 de agosto de 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 con el artista Fermín Aguayo, Charles Etienne, *Procès pour Aguayo* [cat. expo.]. París, Galerie Jeanne-Bucher, 1982, s. p. Véase también 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.]. Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1983, p. 5-7, 16.
- 41 Película dirigida por Eve Sussman; coreografía, Claudia de Serpa Soares; vestuario, Karen Young; música, Jonathan Bepler, con la participación de los actores: Jeff Wood, Helen Pickett, Walter Sipser, Annette Previti, Nesbitt Blaisdell, Sofie Zamchick. Agradezco a Eve Sussman y su asistente Catherine Mahoney la oportunidad que me brindaron de ver este vídeo en el taller de Sussman.
- 42 Cleo Cacoulidis, «Sabine modern. On Location with Eve Sussman and The Rufus Corporation», *Art Papers* 30, nº 1, enero-febrero de 2006, p. 23.