

REVISITANDO LOS CLÁSICOS: EL *REMAKE* COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO DE AUTORIDAD Y OTROS SIMULACROS DE LO REAL

Silvia Tena Beltrán

Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona

RESUMEN

Remake significa re-hacer, hacer de nuevo algo que ya está hecho, reconstruir. Aunque podría ser de otra manera: *remake* es aquello que se hace cuando no se consigue conectar directamente con una inspiración propia y se vuelve, una vez más a las fuentes. Entre el homenaje y la copia, el *remake* viene a ser una burla de la idea de originalidad. Pero al mismo tiempo significa un bucle en el conocimiento de nosotros mismos.

ABSTRACT

To *remake* means to reconstruct, to make something that has already been made. Though it could be otherwise, a *remake* is what one does when one does not succeed in connecting directly to one's own inspiration and instead returns, once again, to the sources. Between the tribute and the copy, the *remake* has come to be a mockery of the idea of originality. Yet at the same time it signifies a loop in knowledge about ourselves.

Urinarios que parecen fuentes, vallas publicitarias que muestran re-interpretaciones de imágenes icónicas del mundo del arte, fragmentos de filmes que recrean viejos clásicos, objetos de uso cotidiano diseñados como sutiles *déjà-vu* de imágenes arquetípicas que perviven ancladas en nuestra memoria: vivimos en el mundo de la autoreferencia, la cita de la cita, de las palabras, ideas e imágenes recicladas. Un mundo donde la copia, la réplica o la reinterpretación de un referente icónico acaban por desplazar al original. ¿Relectura, interpretación, cita o simple mimesis?

La cultura occidental conoce bien la clara distinción que Platón hace en *El Sofista* entre, al menos dos tipos de mimesis. Por un lado existe la pulcra y perfecta imitación que hace de cada reproducción producida la copia exacta de su modelo referencial -en este caso, la copia tiene garantizada la participación en la vida del original-. Confrontado a este concepto de

copia perfecta, existe una mimesis que genera “simulacros”, imitaciones imperfectas y que integran –en el proceso mismo de duplicación– una o varias diferencias en la repetición de la forma tomada como modelo. Así pues, Platón establece una distinción entre una representación antológicamente fundada que sólo existe por la permanencia de la verdad y aquella reproducción de imágenes que no constituye una representación absoluta de un principio de existencia exterior a ella misma. En definitiva, frente a la reproducción ideal de la copia exacta a cuyo original permanece indisolublemente unida, está el simulacro que lleva implícito el concepto de disimilitud o –en palabras de Deleuze– el de “diferencia interiorizada” (Deleuze, 1969, 297) y que se emancipa de su modelo referencial.

Cabe preguntarse si la producción artística –sobre todo la del siglo XX– ha hecho otra cosa aparte de producir simulacros. Es más, el simulacro ¿acaso no constituye uno de los principios de la invención y producción de imágenes al situarse en el centro de la acción de toda mirada en detrimento de la verdad que toda copia perfecta respeta?

Y es que –tal como ya apuntó Deleuze– la modernidad se define por el poder del simulacro. En su ensayo *Différence et Répétition*, Deleuze argumenta que el pensamiento moderno “nace de la ruina de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan sobre la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros (...) Todas las identidades son sólo simuladas, producidas como un efecto óptico, por un juego más profundo que el de la diferencia y la repetición” (Deleuze, 1968, 1). Así pues, el remake se sitúa en el espectro del arte contemporáneo como un recurso a través del cual se muestra el poder de la repetición, la disimilitud. Y este poder lo despliega de muy diversos modos. En ocasiones se apoya en el original para desestabilizarlo –el giro ‘literal’ y conceptual que Duchamp realizó a su urinario para convertirlo en su *Fountain*, constituye un claro ejemplo de ello–. En otros casos, a fuerza de provocar disimilitudes, el propio artista llega a diluir el concepto de sujeto/objeto en la obra y, por extensión contribuye así a resquebrajar la idea misma de originalidad que el discurso artístico imperante hasta los años 60-70 tanto priorizaba.

EL REMAKE COMO SUBVERSIÓN A LO CANÓNICO

Reproducciones en serie de latas de sopa Campbell, Andy Warhol autorretratado con peluca rubia y carmín en los labios, Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray como Rose Sélavy, Marilyn reproducida serialmente en todas las tonalidades imaginables o Bruce Naumann fotografiándose a sí mismo como fuente. Seguramente todas estas imágenes tienen un borroso lugar en nuestra memoria, como evocadores de algo común, familiar, como aquellos recuerdos anclados, perdidos que rescatan resquicios de imágenes o clichés ya vistos en otro tiempo. Su

familiaridad diluida nos reenvía, hoy, a aquello que Bachelard llamó imagen ortopsíquica: un retrato prototípico del artista como 'remake', una especie de icono arquetípico que –sobre todo en el caso de las series de fotomatón de Andy Warhol–, subvierte el consenso narrativo de manera perversa.

Y lo subvierte por doble partida; tanto al suprimir al “autor” como al situar al retratado en el papel no ya de objeto, sino –como señalaría Roland Bartres– en “un sujeto que siente que se está convirtiendo en objeto” (Berger 1994, 94) desde el mismo momento en que no son sino el reflejo del propio “autor”. Los papeles de objeto y sujeto parecen convertirse aquí en clichés intercambiables. Pero el juego perverso de Warhol vas más allá: la ausencia de un auténtico modelo de referencia es mucho más inquietante que la presunta disolución del autor, puesto que resulta prácticamente imposible hallar el punto de origen, la procedencia, de estas imágenes prototípicas para quien se mira en esos retratados.



ANDY WARHOL. *Self-Portrait (in Drag)*, 1981. Solomon R. Guggenheim Museum.
© 2007 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York.

Warhol en su irónica retórica subvierte el concepto de autenticidad de las obras disolviendo e intercambiando los papeles de sujeto y objeto, de original y copia. De hecho, en muchas ocasiones, Warhol no se limita a autorretratarse haciendo uso de esa auto-referencia confusa sino que el propio artista “es”, “vive” a través de esta galería de personajes inventados. Aislado y apropiándose de una serie de iconos que dotan de celebridad a famosos y personajes públicos, el artista de Pensylvania, se cuele en su mundo. Reproduce y re-interpreta las portadas de los magazines donde aparecen ciertos personajes del universo hollywoodiense –Marylin Monroe, Elizabeth Taylor...– o de la esfera política –Mao, Kennedy...–



MAN RAY. *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*, 1920-1921.
 © Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

para más tarde, en un ejercicio de “apropiación”, que sea el propio artista quien, solamente por el hecho de “ser retratados por Andy Warhol”, dote de glamour a los retratados (De Diego 2002, 128). Es el remake del remake: copias y originales se cancelan unos a otros provocando el derrumbe del concepto de “originalidad” y de paso el de “autoría”, haciendo prevalecer el de ambigüedad o similitud.

Y es que el propio concepto de remake, nos lleva al de “semejanza” y al de “similitud” que, siguiendo a Foucault, poseen un matiz diferenciador por cuanto “la semejanza tiene un ‘patrón’: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar, por el contrario, se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella” (Foucault, 1981, 64). Y eso es precisamente el sentido último del juego de los remakes de Warhol “propagar pequeñas diferencias en pequeñas diferencias” para así poner en tela de juicio las nociones de “original” y “copia”.

Tal como apuntábamos anteriormente, el sujeto en los retratos de Warhol –tanto si ejerce el papel de presunto autor “ausente”, como si asume el papel de modelo–, es un sujeto muy en la línea del que propone Bartres en su autobiografía *Roland Bartres par Roland Bartres*. En su libro, Bartres –consciente de los engaños de la subjetividad– plantea que la autenticidad



ANDY WARHOL. *Campbell's Sup Cans*, 1962. © Museum of Modern Art, New York.

es siempre engañosa por cuanto que siempre quedará sometida a la interpretación unipersonal (Bartres, 2004, 162).

En Warhol –y por extensión en muchos artistas Pop de los 60-, la copia parece adquirir apariencia de original: al escoger los objetos del día a día y elevarlos a la categoría de arte, el artista devuelve a esos objetos su esencia de unicidad: el remake de la lata de sopa Campbell convertida en “arte” adquiere automáticamente un valor de autenticidad que la sopa “comercial” no tenía. Es más, anula a la lata primigenia, se apropia de su esencia, convirtiéndose en un nuevo icono que se ha desligado por completo de su origen. Quizás aquí estriba el sentido último del remake.

Borges cuenta, en su libro *Ficciones* (Borges, 1993), cómo Pierre Menard, un escritor de escasa producción, ambicionaba re-escribir *El Quijote*, pero no re-interpretándolo, sino que trató de reproducir fielmente palabra a palabra, fragmentos completos del texto de Cervantes. De esta manera Borges juega a “ser” el propio Cervantes puesto que –a través del personaje de Menard–, pone en marcha una serie de rituales para emular al escritor manchego; desde la aprehensión del catolicismo hasta la lengua original de aquel. Ante esta espiral de *remakes*, al lector no le queda otra duda sino la de hallar dónde reside aquí la autenticidad ¿es Menard un *remake*?, ¿un espectro como los personajes de Warhol o un juego irónico de Borges para confundirnos?, los fragmentos copiados del *Quijote* ¿son obra original o copia? Ya el propio Borges parece aclarar este concepto en su obra cuando argumenta que el estilo obligatoriamente ‘afectado’

de Menard –siendo un escritor del siglo XX–, dista mucho de la soltura y naturalidad con la que el autor español utiliza este mismo lenguaje. El Quijote de Menard, sugiere Borges, ha sido creado en el siglo XX, con los ojos y la mente del siglo XX, no con los presupuestos del siglo XVII, por lo tanto la obra no ha sido copiada –aun siendo una transcripción literal– sino reconstruida.

En esta misma línea, el poeta brasileño Haroldo de Campos planteó en su obra el problema de las “traducciones culturales”: una especie de necesidad de re-escribir, una suerte de apuesta por alimentarse de un texto-madre para “construir” un texto autónomo, una nueva mirada, una “aportación original” respecto del texto de origen. Todo esto, visto en un contexto de crisis de la ‘originalidad’, hace que el discurso hegemónico en Occidente que prioriza lo “auténtico” y lo “original”, pierda su vigencia para adentrarnos, ya en la década de los 80, en un mundo de “reciclaje” donde la copia es una ‘asimilación’, una nueva ‘representación’ y por lo tanto, una creación original y ‘auténtica’.

No obstante, en este universo de copias y autoreferencias, nunca habrá –como ya señaló Borges– una copia perfecta: todas –aún las más literales y fieles al modelo– tienen algo de reconstrucción, de remake. Nos adentramos así en un mundo de significados ambiguos donde el origen es el territorio por excelencia de la no autenticidad puesto que ya parte de algo imperfecto (ninguna copia lo es).

Por otro lado, si cada historia, cada remake reenvía a una historia anterior y esta a otra anterior y así *ad infinitum*, si copias y originales se anulan unos a otros, resulta poco menos que imposible distinguir dónde se hallan las “verdaderas historias”, el punto de partida desde el cual todo dio comienzo. En cierta manera, este mismo proceso perverso, es el que se sigue cuando se reconstruye la memoria; a fuerza de repetir el pasaje que más nos gusta o con el cual más nos identificamos –en muchas ocasiones, aún no siendo verdadero– a fuerza de repetición, revisita o reinterpretación, acaba por adquirir el aura de autenticidad y más tarde el de origen.

SIMULACROS DE LO REAL, GIROS Y OTRAS LEGITIMACIONES

El remake plantea por otro lado, –más allá de la subversión a lo canónico– las relaciones entre lo mismo y lo otro, aquellas que nos remiten al propio reflejo (y por lo tanto a una ausencia), a una especie de “yo” interno que, en cada reconstrucción –al igual que sucedía con los originales y las copias– se acaban cancelando los unos a otros. Plantea, pues, una especie de juego intelectual basado en el reconocimiento que parte de un conocimiento previo que, a la postre, resulta confuso. Por lo tanto, ¿en qué manera el espectador puede leer estos giros de significado? Sin disponer de un relato de partida, ¿cómo ser consciente de las contaminaciones de la Historia? Ésta es la perversa estratagema del remake: subvirtiendo el

discurso de autenticidad, burlándose de la idea de originalidad provoca un bucle en nuestro conocimiento como sujetos: el remake descontextualiza, reinterpreta y en esa re-lectura nos descubre algo diferente de nosotros mismos. Así, identificar la imagen del cuadro de Caspar David Friedrich *Caballero sobre un mar de nubes* (Hamburger Kunsthalle) a partir de las cenizas y colillas que utiliza Vik Muniz en su *Wanderer Above the Sea os Ashes* (after C. D. Friedrich), nos lleva a repensar el significado de nuestra propia evolución humana y cultural, replanteándonos el concepto de naturaleza. O volver a mirar, a través de los ojos de este artista, el *Saturno devorando a sus hijos* de Francisco de Goya, a partir de montones de chatarra y acumulación de desecho procedente tanto del mundo industrial (plásticos, tornillos, piezas de desecho...etc) como tecnológico (monitores, cables, aparatología varia...), nos lleva a detenernos a analizar los detritus de una sociedad que devora a sus propias criaturas. Y es que las ironías de Muniz -que presuntamente en una primera lectura no parecen sino meras maniobras artísticas ligadas a la postmodernidad que recicla la cultura como si fuera vidrio o cartón-, se tornan amargas reflexiones, una agria crítica cultural, más incisiva y cruel que contemplativa y autocomplaciente.



VIK MUNIZ. *Saturn devouring one of his sons, after Francisco de Goya (Pictures of Junk)*, 2005. Colección del artista. Galerie Xippas, Paris.

Muchas veces el remake hace de acicate de nuestra memoria, hurgando en ella en busca de un original que nunca existió pero que a nosotros nos resulta evocador de recuerdos o vivencias. En otras ocasiones la cita es tan textual que es el arquetipo que hay tras el remake el que nos atrapa –Picasso o Equipo Crónica reinterpretando a Velázquez sería un ejemplo–, confiriendo así al remake, un status de universalizador de la obra de arte primera, otorgándole a ésta el valor de lo imperecedero. En este caso pues, el remake tiene –paradójicamente– una función opuesta a la que busca: en lugar de subvertir el discurso de autoridad, lo refuerza pues empuja al espectador a descifrar el código, estableciendo así una distinción entre los que “conocen” dicho código y los que lo ignoran y refuerza, de este modo, el aura de unicidad y autenticidad de la obra de arte primigenia que inspiró al remake.



VIK MUNIZ. *Wanderer Above the Sea of Ashes (after C. D. Friedrich)*, 1999.
Colección del artista. Galerie Xippas, Paris.

No obstante, esto lleva implícito que el remake solamente pueda re-visitarse aquellas imágenes o iconos que, de algún modo han pasado a nuestro imaginario retiniano, con lo que esta auto-referencialidad no hace sino retroalimentar ese manido mundo de cita de la cita, reconstrucción de la reconstrucción; así Marcos Vilariño nos retrotrae a las imágenes más icónicas de la fotografía americana de la primera mitad del siglo XX con re-lecturas de Alfred Stieglitz, Paul Strand, August Sander, Walter Evans, Robert Frank o Cartier Bresson, Idris Khan a Bern and Hilla Becher, Pere Hormiguera a Gauguin o Picasso, sin olvidar las clásicas re-interpretaciones de Elena del Rivero, Pierre et Gilles o Vik Muniz a los grandes del mundo del arte.

Quizá el mundo de la representación no sea más que un teatro de sombras donde las reconstrucciones no son sino relecturas de otras reconstrucciones que podrían haber sido y no fueron, salvo en un confuso territorio donde copia y original, realidad y ficción se funden, se mezclan y retroalimentan.



ELENA DEL RIVERO. *Las hilanderas (The weavers)*, 2002. Foto: Kyle Brooks. Galería Elvira González, Madrid.



EQUIPO CRONICA. *Las Meninas*, 1970. © Fundación Juan March, Madrid

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTRES, R. (2004), *Roland Bartres por Roland Bartres*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- BERGER, H. Jr. (1994), "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture", *Representations*, primavera, 1994.
- DELEUZE, G. (1968), *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
- DELEUZE, G. (1969), "Platon et le simulacre", *Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969.
- DIEGO, E. de. (1999), *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Siruela, Madrid, 1999.
- FOUCAULT, M. (1981), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.